ART EXHIBITION CATALOGUES
ON MICROFICHE

Published on microfiche by: Somerset House, 417 Maitland Avenue, Teaneck, New Jersey 07666.

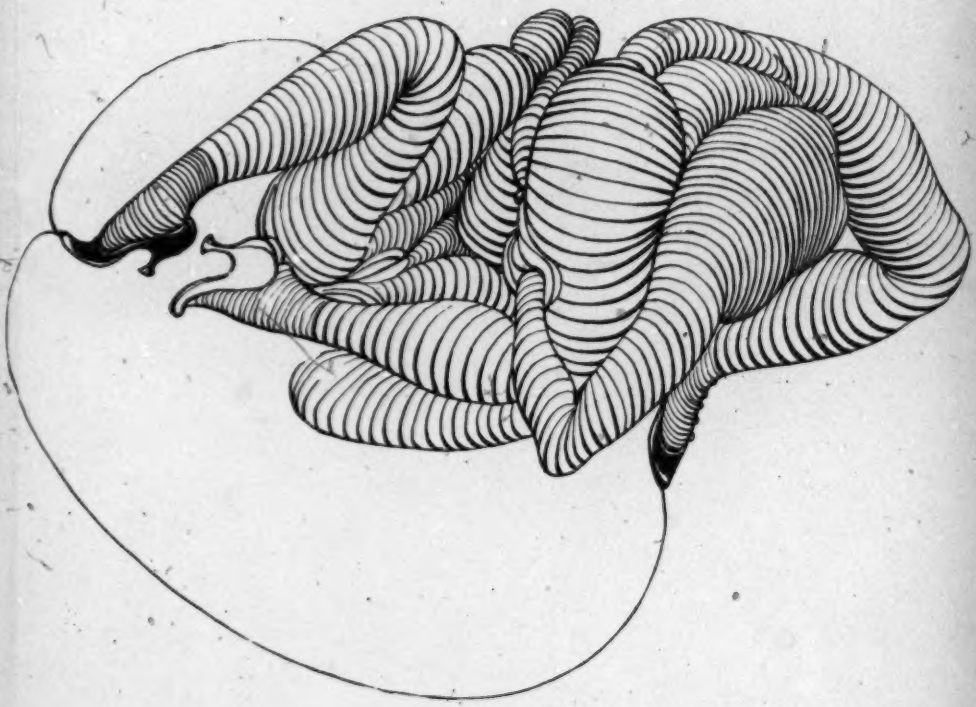
Date of publication and production of master: 1977.

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number in the top right-hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum, the second three-figure group signifies the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Somerset House (RMRCO Inc.) 1977. Any rights relating to the full-size edition reside with the original copyright holders.

Technical data: Producing laboratory: NCR Corporation, Beltsville, Maryland 20705.



Hans Bellmer

galerie miniature

in der buch- und kunsthandlung
camilla speth
berlin 15 kurfürstendamm 38
nahe knesebeckstr.

Hans Bellmer

Bellmer

© 1967 Kestner-Gesellschaft Hannover
Katalogredaktion: Dr. Wieland Schmied
Porträtphotos: M. J. Dain, Franz Hermesmeyer, Anders Holmquist, Hans Kinkel
Klischees: Willi Uhrmacher, Hamburg, Otto Möller, Hannover
Offset-Reproduktionen: Willi Uhrmacher, Hamburg
Druck des Offset-Teils: Th. Schäfer, Hannover
Druck: Max Vandrey, Hannover
Printed in Germany
Auf dem Einband ist ein Detail aus Kat.-Nr. 183 reproduziert
Der auf den Seiten 18–20 abgedruckte Text von Hans Bellmer wurde 1944 geschrieben und erschien erstmalig französisch 1944 in »3 tableaux, 7 dessins, 1 texte«, in einer Auflage von 60 Exemplaren

. . . Da wird für eines Augenblickes Zeichnung
ein Grund von Gegenteil bereitet, mühsam,
daß wir sie sähen; denn man ist sehr deutlich
mit uns. Wir kennen den Kontur
des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen.
. . . Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,
lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will
den Balg aushalten und den Draht und ihr Gesicht
aus Aussehn. Hier. Ich bin davor.
. . .: wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschaun, daß, um mein Schauen
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandelns . . .

Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien.
Aus der Vierten Elegie. Geschrieben November 1915

I

Es mag im ersten Augenblick vermessen und deplaciert erscheinen, einigen knappen einführenden Aufzeichnungen über Hans Bellmer Zeilen aus Rilkes Duineser Elegien voranzustellen; zu vage, zu entlegen scheint die Beziehung zwischen Rilkes »Puppe« (und gar vom Engel der »Elegien«!) zur »Puppe« Hans Bellmers und ihren tabulierten Spielen zu sein; und wo gibt es Engel im Werk Bellmers – außer den fallenden in der Ironie der »Madame Edwarda« oder den längst herabgekommenen der großartigen Zeichnung »Engel im Aufruhr« von 1959? Und doch – eine solche Beziehung ist nicht nur in der geistigen Tiefe gegeben, mit der die Sphäre einer künstlichen Wirklichkeit hier wie dort erlebt worden ist, sie besteht auch viel handgreiflicher.

Als Bellmer 1933–34 an der Puppe arbeitete, da gab es kaum jemanden – außer seiner Frau und seinem Bruder –, der verstand, was er meinte und was er machte. Die einzigen Freunde, die an seiner Arbeit Anteil nahmen und die wußten, worum es ihm ging, waren Lotte Pritzel und ihr Mann Dr. Gerhart Pagel. Rilke hatte die Wachspuppen, die Lotte Pritzel machte, und die sie mit kostbaren Steinen schmückte, als wollte sie sie in Geschöpfe Beardsleys verwandeln, schon früh gekannt; sein Aufsatz »Puppen«, Anfang Februar 1914 geschrieben und im gleichen Frühjahr veröffentlicht, trägt den Vermerk »Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel«; ihr selbst hat er ein Gedicht gewidmet, das München, Oktober 1913 datiert ist, und ohne Zweifel sind auch die »Puppen« der Vierten Elegie ein Nachklang dieses Puppen-Erlebnisses, das in ihm unvermittelt so viele dunkel empfundene und zwiespältige Augenblicke der Kindheit ins Bewußtsein gehoben hatte. Lotte Pritzel war es auch, die Oskar Kokoschka eine lebensgroße Puppe nach dem Modell der kleinen bauen mußte.

Bellmer hatte Lotte Pritzel und Gerhart Pagel 1924 in Berlin durch gemeinsame Freunde kennengelernt, zwei Wienerinnen aus dem Kreis des Psychoanalytikers Dr. Siegfried Bernfeld (Schüler von Sigm. Freud). Er hatte sie dann aus den Augen verloren, als er sich Ende 1926 entschloß, die Fron des Gebrauchsgraphikers auf sich zu nehmen, um mit seiner jungen Frau Margarete leben zu können. Es schien ihm eine glückliche Fügung, daß er sie nun, 1934, wiedertraf. Die Beschäftigung mit der Puppe hatte ihn ausschließlich okkupiert und er suchte sich alles zu besorgen, was bisher über die Idee der Puppe – und, darüber hinaus, über alle künstlichen Geschöpfe, die der Mensch sich im Lauf seiner Geschichte nach eigenem Bilde erdacht und geschaffen hatte – geschrieben worden war. Lotte Pritzel konnte ihm da manchen Hinweis geben, und vielleicht verdankt er auch ihr die Entdeckung des beweglichen Puppenpaares aus der Dürer-Zeit im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die ihn zu dem System führten, nach dem er dann 1936 seine zweite »endgültige« Puppe konstruierte. Die gemeinsame Begeisterung für die Gegenwelt der Puppe verband ihn in der sich ständig verdüsternden Situation jener Jahre mit Lotte Pritzel und Gerhart Pagel zu einer reinen Komplizenschaft.

Wie kam es zu Bellmers Puppe? Und was »bedeutet« sie?

Wenn wir im folgenden kurz auf die psychschen Voraussetzungen eingehen, die bei Bellmer zur Entstehung der Puppe führten, so sagen wir damit auch etwas über den geistigen Hintergrund, der ihr eigen ist, so wenig sich ihre Bedeutung in diesen Ausgangspunkten erschöpft.

16. Mai 1966
Paris

Sehr geehrter Herr Dr. Schmied,

haben Sie vielen herzlichen Dank für Ihren Besuch und die Sendung der beiden Kataloge – Marcel Duchamp und Horst Janssen. Janssen war mir ganz unbekannt, meine staunende Überraschung können Sie sich leicht vorstellen. Er hat sicher den ersten Platz unter den jüngeren deutschen Zeichnern. —

Hoffentlich wird etwas aus unserem Projekt. – Bitte übermitteln Sie Frau Dr. Schmied meine besten Grüße, auch von Ulrike Rüter.

Herzlichst Ihr

Hans Bellmer

Da ist einmal die Welt des Vaters, die Bellmer von früh an als feindlich und seinen künstlerischen Neigungen entgegengesetzt empfand. Der Vater verkörperte für ihn Zucht, Ordnung, Rechtschaffenheit. Er wollte, daß der Sohn Ingenieur wird, er zwang ihn, im Bergbau zu arbeiten und dann zum Studium an der Technischen Hochschule. Er plante das Leben des Sohnes, er wies ihm seine Stelle an in der Welt. Den Vater in sich zu überwinden – was Franz Kafka trotz größter Anstrengung nie vermocht hat – das bedeutete: frei zu sein für sich selbst. Anders als der »Brief an den Vater« wurde die »Puppe« ein wirklicher Akt der Befreiung. Schon der Abbruch des Studiums 1924, gegen den Willen des Vaters, und der Beginn mit künstlerisch-illustrativen Arbeiten auf Anraten von George Grosz waren für Bellmer erste Schritte auf diesem Wege der Selbstfindung gewesen.

Die Welt des Vaters: das war auch der als sinnlos empfundene Zwang einer Tätigkeit als Werbegraphiker für die Industrie; und das war für ihn das heraufkommende System des Faschismus mit seinen tönernen Idolen und seinem Terror, der ja auch im Namen hoher Begriffe wie Zucht, Ordnung oder Gemeinwohl um sich griff. Als sich Hitlers Braunhemden endgültig etabliert hatten, faßte Bellmer den Entschluß, fortan jede dem Staat auch nur indirekt nützliche Betätigung einzustellen und nur noch für sich selbst zu leben.

Diese Absage an den Vater, an die Gesellschaft, an den Staat hätte aber nicht unbedingt zur »Puppe«, sie hätte ebensogut in die freiwillige Emigration führen können (ein Weg, der Bellmer damals aber noch versperrt war: er wollte seine Frau, die seit langem an Tuberkulose litt, nicht verlassen, und sie war zu krank, um mitgehen zu können).

Ein Anstoß in Richtung auf die »Puppe« kam von Seiten der Mutter. Diese schickte ihm, als sie nach der vorzeitigen Pensionierung des Vaters von Oberschlesien nach Berlin übersiedelte, ein Paket, das Spielzeug aus seiner Kindheit enthielt, Indianersachen, »Totems«, Pistolen, und die Schülerzeitungen, die er als Junge mit aus Linoleum geschnittenen Buchstaben gedruckt hatte. Ein Schock traf ihn, als er die Kiste öffnete; alles, was er einst erlebt, was er gehofft und geträumt hatte, war plötzlich auferstanden und war lebendiger in ihm als die Gegenwart; die Jahre dazwischen waren wie ausgelöscht. Diese Dinge, die sich da vor ihm enthüllten, riefen ihm ins Gedächtnis, daß es, unabhängig von den Ansprüchen des Alltags, einen in sich sinnvollen Bereich gab, die Kindheit, und wieweit er sich von ihm entfernt hatte. Sie lockten zur Rückkehr.

Andere Lockungen kamen hinzu. Der Mutter folgte bald ihre Schwester, die zwei Töchter hatte. Die jüngere von beiden, Ursula, gerade 15 oder 16 Jahre alt, frühreif, verführerisch, war ein kleines Biest und setzte alle Reize Lolitas ein, ihren Vetter zu umgarnen. Der war auch nur zu bald von ihr gefesselt. Die Fäden verwirrten sich. Wie sollte er, fast betäubt von seiner Leidenschaft, der Verstrickung entkommen?

'Da sah er – zusammen mit seiner Frau, seinem Bruder und seiner Cousine – eines Abends »Hoffmanns Erzählungen« in einer Aufführung von Max Reinhardt. Die Puppe Olympia, die homunculide Tochter Coppelius', erschien ihm blitzartig als jene Lösung, nach der er unbewußt so lange gesucht hatte: Verkörperung einer Gegenwelt zwischen Kindheit und Kunst, ein Wesen, das von keiner patriarchalen Tyrannis unterjocht werden konnte, und daß zugleich, wie ein Fetisch, das Gegengift bereithielt, das ihn immun machen sollte gegen die Verheißungen Ursulas (die den Raum, in dem Bellmer seine Puppe konstruierte und sie in verschiedenen Posen, sitzend, liegend, auseinandergenommen, fixierte, nie betreten durfte).

Die Puppe, einmal erschaffen, entwickelte ihre eigenen Gesetze, stellte ihre eigenen Forderungen. Je besser Bellmer sie verstand, desto weniger genügte ihm die erste Realisation. Die Puppe war ihm nicht veränderbar genug: sie enthielt nicht genügend Möglichkeitsformen ihres eigenen Wesens. Sie ging nicht über den Menschen hinaus, sie war nicht vollkommener als er – etwas, worin ja schon Kleist den Sinn der Marionette gesehen hatte. Die erste Puppe war wirklich existent nur in den Photos, die Bellmer von ihren Posen machte – am liebsten ihre einzelnen Glieder unverbunden in freier Komposition geordnet, den Kopf, gelöst vom Rumpf, zwischen die Beine gelegt.

Es folgte jener Besuch im Kaiser-Friedrich-Museum und die Konstruktion der zweiten Puppe, die sich um den Nabel als Zentrum ihres Kugelgelenks spiegelbildlich verdoppelt – ein Monstrum mit zwei Schößen, zwei Paar Beinen, zwei Paar Füßen in kleinen schwarzgelackten Kinderschuhen und einem überzähligen Kopf, zugleich phantastisch und erschrecklich real, verwandelbar und immer gleich, unschuldig und wissend, kindlich und pervers, Vampyr und Succubus, eine Gliederkonstruktion von ungeheurer Intensität und zugleich eine der überzeugendsten Plastiken unserer Zeit. Ein Geschöpf, das Träume hervorrief und Träume zerstörte. In ihr fand Bellmer, was er gesucht hatte, jenes vollkommen künstliche Wesen, dessen doppelte Verführungskraft ihn in Bann schlug, den Mann und den Künstler.

In die Tiefe des Bellmerschen Werkes, das auf der Puppe und der Multiplikation der Formen, die ihre Konstruktion anbot, fußt, wird nur eindringen, wer den denkerischen wie den bildhaften Aspekt seiner Leistung, ihre Spiritualität und ihre Sinnlichkeit in gleicher Weise wahrzunehmen vermag.

Über den rein optischen Befund der Zeichnungen Bellmers, ihre Verwandtschaft mit dem zeichnerischen Werk Altdorfers, Baldungs, Dürers, Grafs, ihre minutiöse Technik der Weißhöhungen, ihre Vorliebe für getönte Papiere, ihren Rang und ihren Einfluß in der modernen Kunst ist von Jouffroy, Waldberg, Jelinski, Pée Wesentliches gesagt worden; jedes in dieser Ausstellung gezeigte Blatt spricht davon. Bleiben wir also einen Augenblick bei den Qualitäten, die in den sinnlichen zwar anwesend sind, sie aber noch übertreffen.

Es genügt da nicht, will man die geistige Leistung Bellmers charakterisieren, auf Parallelen in der Literatur hinzuweisen, etwa auf den »Ulysses« von James Joyce: hier wie dort ein Hinausschieben der Grenzen und eine Erweiterung des Raumes dessen, was uns sichtbar, betretbar, uns als Kunst erlebbar wird, hier wie dort die Respektierung des ganzen Menschen, die Integrierung von Zonen unseres Bewußtseins, die gemeinhin tabuiert sind und unter deren Verdrängung wir leiden, hier wie dort ein System formaler Anspielungen, Spiegelungen und Entsprechungen. Alle diese Parallelen aber, so augenfällig sie sind, treffen nicht den Kern. Die Leistung Bellmers, sein Wissen von der psychischen Struktur des Physischen und der ständigen Durchdringung beider Zonen, seine empirisch entwickelte und belegte Theorie vom »körperlichen Unbewußten« ist einzigartig und ohne Parallele. Seine »Anatomie des Bildes« dringt in noch wenig erörterte psychisch-physische Grenzbereiche ein.

Was also ist der Kern der Bellmerschen Entdeckung? Versuchen wir es, mit einem Bild zu sagen, dem des Kreisels, den er so oft gezeichnet hat:

Der Grund des Kreisels ist seine verborgene, ihn vollkommen spiegelnde Hälfte, die ihn im Gleichgewicht hält, solange er sich bewegt. Er ist ein »Grund aus Gegenteil«.

Oder, allgemeiner gesagt: allem anwesend Sichtbaren entspricht etwas abwesend Unsichtbares, aus dem heraus es besteht.

Das bedarf einer Erläuterung.

Neben dem oft besprochenen Abstraktionsprozeß in der modernen bildenden Kunst, der zum Finden vielfacher neuer Formen geführt hat, geht ein anderer Prozeß einher, den in seiner Tragweite zu erkennen uns in diesem Jahrzehnt aufgegeben scheint. Ich meine den Prozeß der Dematerialisation, der zum Finden vielfältiger neuer Wirklichkeiten geführt hat, und der von Männern wie Hans Bellmer, Max Ernst, René Magritte und Yves Tanguy vorangebracht wurde. Es geht in ihm um die Dematerialisierung der erfahrenen Wirklichkeit und — paradoxerweise untrennbar damit verbunden — ihre Intensivierung und Potenzierung.

Jeder Baum von Magritte — um dieses Beispiel herauszugreifen — ist wirklicher als ein wirklicher Baum, weil er nicht nur aus Holz ist, sondern auch aus Ziegelsteinen oder weil er Türen zu verborgenen Kammern hat wie ein Tabernakelschrein, weil er in eine »unnatürliche« Welt gestellt ist, in der eins das andere in einem fort infragestellt, weil er also in jedem Augenblick mit aller Kraft um seine Existenz als Baum ringen muß und er, um sich behaupten zu können, ständig in seinem Gehalt an Realität wachsen muß. Je rätselhafter er erscheint, desto realer ist er.

Eine vergleichbare Steigerung erfährt die Wirklichkeit bei Bellmer; er hat in seinen Zeichnungen bewiesen (und es auch gründlich erörtert), daß zum Beispiel das unerwartete Auftauchen einer Hand aus einem Hosenbein wirklicher ist als das des Fußes an der gleichen Stelle; nicht nur, weil das Unerwartete, das Überraschende mit seinem schmerzhaften Schock uns besonders anrührt, sondern vor allem, weil es zur Verdoppelung der Wirklichkeit kommt: neben der mit der Kraft des Unwahrscheinlichen unerwartet auftauchenden Hand erscheint dem Betrachter wenn nicht vor Augen so doch in seinem Bewußtsein das Bild des erwarteten nicht auftauchenden Fußes, so daß es zu einer Koexistenz von Sichtbarem und Unsichtbarem, Reellem und Virtuellem, Wirklichem und Möglichem kommt.

Es wäre zuwenig bei Bellmer von ambivalenten oder mehrdeutigen Formen zu sprechen: die Dematerialisierung einer Form geht nicht soweit, daß diese verschwindet oder die Eindeutigkeit ihres gegenständlichen Inhalts verliert, sondern nur soweit, daß sie transparent wird und den Blick freigibt auf die Anwesenheit anderer ebenso eindeutig bestimmbarer Formen. Bellmer meint: nur was in doppelter Weise existent ist, ist überhaupt existent; alles, was erscheint, kann nur eins aus dem anderen und eins im anderen dasein — im Sinne eines dualistischen Weltbildes, in dem alles seine Entsprechung hat. Er sagt: das Objekt, das nur mit sich selbst identisch ist, bleibt ohne Wirklichkeit.

Die Achse, auf der das dualistische Prinzip Bellmers ruht – oder um die es sich bewegt – ist der Eros. Es ist die Begierde der einen Form, die die andere herbeisehnt, es ist die Begierde, die das Virtuelle zum Reellen macht, es ist, um ganz deutlich zu sein, die Begierde, die die Gleichzeitigkeit männlichen und weiblichen Geschlechts hervorruft, sie zur Deckung bringt als endliche Erfüllung des Dualismus.

Für das Spiel der bildnerischen Metamophosen und Permutationen seiner Zeichnungen hat Bellmer das sprachliche Analogon entdeckt: es ist die Figur des Palindroms, das von hinten und von vorn gelesen den gleichen Sinn ergibt, und es ist das Anagramm, dessen Buchstaben, durcheinandergeschüttelt, in verschiedenster Reihung lesbar bleiben.

V

Bellmers Zeichnungen sind nie bloß in dem oberflächlichen Sinn erotisch, daß es einzelne Details sind. Sie sind als Ganzes erotisch geladen. Die Erotik bestimmt die Struktur seines Denkens und Zeichnens, sie ist bei Bellmer – wie die Natur im Werke Cézannes – dreifach anwesend: als Thema, als Prozeß und als Resultat. Wenn Cézanne den umfassenden Satz sagen konnte, die Kunst sei eine Harmonie parallel zur Natur, so könnte ihm Bellmer den radikaleren entgegenstellen: die Kunst ist eine Revolte parallel zur Erotik. Oder, umgekehrt formuliert: Die Triebkräfte des Eros sind ein Gleichnis des Schöpferischen.

Bellmer hat den Bereich des Eros nie anders erlebt und nie anders dargestellt als eine einzige Auflehnung gegen eine von Rationalität und Kausalität in die Irre geleitete Welt, als eine Revolte gegen ein unter der Herrschaft der Vernunft verdorrendes Dasein. Der Ursprung »meines skandalösen Werkes« liegt darin, sagte er einmal, daß »für mich die ganze Welt ein Skandal ist«. In einem Leben, das eingeengt ist von Vorurteilen und Verboten, wird die erotische Erfahrung in ihrer Unbedingtheit zu einem Ventil der Wahrheit. Die gleiche Unbedingtheit aber herrscht im Bereich der Kunst. Bellmer erspart uns nichts – im Gegenteil: desto »heikler« das Thema, desto größer die Gefahr des Absturzes und desto stärker der Zwang zur künstlerischen Steigerung. Bis in die letzte Zeit hat sich Bellmer stets zu dieser Steigerung gezwungen.

Wieland Schmied

(Auszüge aus einer vorbereiteten größeren Arbeit)

1902 Am 13. März in Kattowitz geboren
Besuch des Gymnasiums
Einfluß von Böcklin, Klinger, Beardsley und Toulouse-Lautrec

1920 Abitur

1920–23 Auf Verlangen des Vaters Arbeit in der Stahlerzeugung und in einem Kohlenbergwerk

1922–23 Ausstellung von Gouachen in Polen. Verhaftung durch die Polizei.

1923 Besuch der Technischen Hochschule Berlin
Kontakte mit George Grosz, John Heartfield und Rudolf Schlichter

1924 Aufgabe des Studiums. Als Graphiker Tätigkeit für den Malik-Verlag, Berlin und für andere Verlage (z. B. Einbandzeichnungen und Illustrationen für Mynona: »Das Eisenbahnunglück oder der Anti-Freud«, Elena Gottschalk-Verlag, Zeichnungen zu Walter Serner: »Die Tigerin« und »Der Pfiff um die Ecke«, ebenfalls bei Elena Gottschalk, Einband für Barbusse: »Les Enchaînements«)

1924–25 Winter in Paris

Einfluß von Seurat und Pascin

1927 Heiratet in Berlin. Arbeitet als Gebrauchsgraphiker (Werbezeichner für die Industrie) in Berlin-Karlshorst

1931–33 Reisen ans Mittelmeer, nach Italien und Tunesien. Sieht den Isenheimer Altar von Matthias Grünewald in Colmar

Begegnung mit seiner Cousine Ursula

1933 Als Absage an das faschistische Deutschland beschließt er, jede dem Staat auch nur indirekt nützliche Arbeit einzustellen und beginnt mit der Konstruktion der »Puppe«

1934 In Carlsruhe/Oberschlesien erscheint im Selbstverlag das Büchlein »Die Puppe«

Kontakt mit Lotte Pritzel und Dr. Gerhard Pagel

1934–35 Sieht die Zeitschrift »Minotaure« und nimmt Kontakt zu den Surrealisten auf

Seine Cousine Ursula, die an der Sorbonne studiert, macht die Surrealisten mit Photographien der Puppe bekannt

1936 Französische Ausgabe der »Puppe« bei GLM, Paris
Die zweite Puppe (mit dem Kugelgelenk) entsteht nach einem Besuch im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, in dem er »mobile« Puppen der Dürer-Zeit entdeckt

1937 Objet articulée: »Mitrailleuse en «tat de grâce« — »Maschinengewehr im Zustand der Gnade«
Henri Parisot, der seine Arbeit bewundert, schickt Bellmer französische Bücher: Sade, Lautréamont, Roussel, Arthur Rimband, Alfred Jarry, von denen er nachhaltig beeindruckt wird.

1938 Tod seiner Frau Margarete Bellmer
Hans Bellmer verläßt Berlin und übersiedelt nach Paris, wo er seitdem (mit Ausnahme der Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre) lebt
Freundschaft mit Paul Eluard und Yves Tanguy
Kontakte mit Arp, Breton, Duchamp, Max Ernst und Man Ray

1939 Nach Ausbruch des Weltkrieges Internierung im Camp des Milles bei Aix zusammen mit Max Ernst
Beginnt die Arbeit am Text zu »L'anatomie de l'image«

1941 Nach der Demobilisierung wirft er seinen Paß in einen Abwasserkanal in Castres und gibt damit seine deutsche Staatsangehörigkeit auf. Nach einigen Monaten im Maquis beginnt er wieder intensiv zu arbeiten: Zeichnungen, Bilder, Stiche, Illustrationen zu Texten von Baudelaire, André Pieyre de Mandiargues und Georges Bataille
Zweite Eheschließung in Castres

1942 Erwirbt den Lebensunterhalt durch Porträtmalerei

1943 Geburt seiner Töchter Doriane und Beatrice in Castres

1944—48 In Revel, Toulouse, Carcassonne
Freundschaft mit der Dichterin Nora Mitrani

1949 Rückkehr nach Paris. Wohnt 86, Rue Mouffetard, nahe der Place de la Contrescarpe
»Les Jeux de la Poupée« erscheint mit Texten von Paul Eluard in Paris

1953/54 Aufenthalt in Berlin. Trifft Unica Zürn

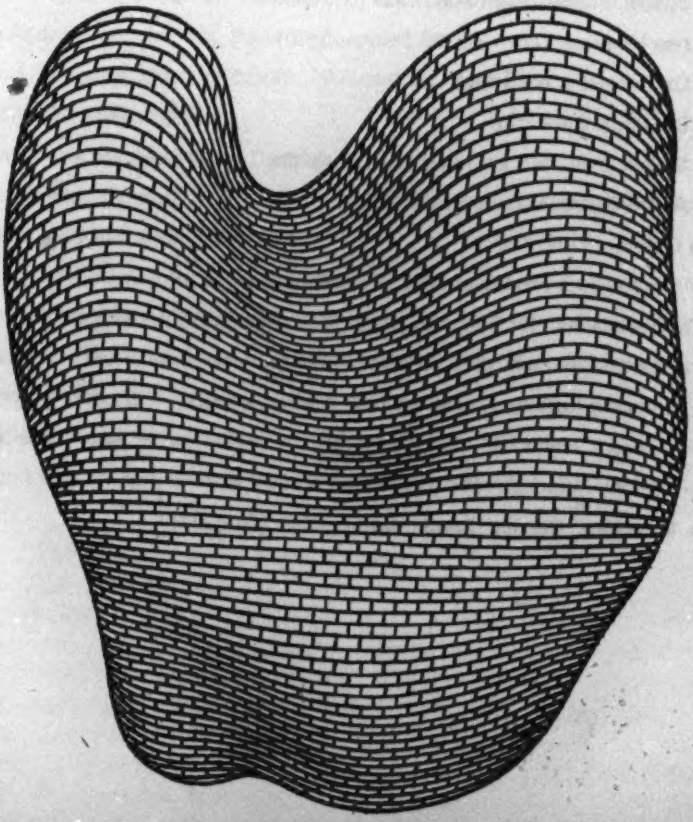
1957 Publikation von »L'anatomie de l'image«

1958 Preis der William and Noma Copley Foundation (Komitee: Hans Arp, Alfred H. Barr, Matta, Max Ernst, Julien Levy, William S. Liebermann, Man Ray, Roland Penrose, Herbert Read, Marcel Duchamp, Darius Milhaud) Sommer in Ermenauville

1959 Tod der Mutter. Aufenthalt in Berlin

1962–65 Sommer in Südfrankreich

1965 Übersiedlung in die Rue de la Plaine, nahe der Place de la Nation



Einzelausstellungen

Librairie Trentin, Toulouse 1943

Galerie du Luxembourg, Paris 1945

Galerie Morihien, Paris 1951

Galerie J. J. Pauvert, Paris 1952

Galerie Springer, Berlin 1953

Galerie J. J. Pauvert, Paris 1955

Galerie Daniel Cordier, Paris 1963

Galerie Sydow, Frankfurt am Main 1964 (Graphik)

Städtisches Museum, Ulm 1966 (30 Zeichnungen)

Galerie Gmurzynska, Köln 1966

Galerie Benador, Genf 1966

Galerie Sydow, Frankfurt am Main 1966 (Graphik)

Galerie André-François Petit, Paris 1966/67

Galleria Galatea, Turin 1967

Kestner-Gesellschaft Hannover 1967 (Retrospektive)

Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) und Kunstamt Berlin-Tempelhof 1967 (Retrospektive)

Galerie Wolfgang Ketterer, München 1967 (Retrospektive)

Galerie Brusberg, Hannover 1967 (Graphik)

Galerie Thomas, München 1967 (Graphik)

Galerie Miniature, Camilla Speth, Berlin 1967 (Graphik)

International Exhibition of Surrealism, New Burlington Gallery, London 1936

Fantastic Art, Dada, Surrealism, The Museum of Modern Art, New York 1936/37
anschließend in Philadelphia, Boston, San Francisco

Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1937

International Exhibition of Surrealism, Tokyo 1937

Le Surréalisme en 1947, Galerie Maeght, Paris 1947

Surrealismus, Saarbrücken 1951

Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Daniel Cordier, Paris 1959/60

Galerie André-François Petit, Paris 1963

Idole und Dämonen, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963

Documenta III, Kassel 1964

I. Internationale der Zeichnung, Darmstadt 1964

Le Surréalisme: Sources – Histoire – Affinités, Galerie Charpentier, Paris 1964

Figuration – Défiguration, Gent 1964

Galerie André-François Petit, Paris 1965

Galleria Galatea, Turin 1965

Phantastische Figuration, Haus am Waldsee, Berlin 1966

Labyrinthe, Akademie der Künste, Berlin 1966

Phantastische Kunst – Surrealismus, Kunsthalle Bern 1966

Traum und Wirklichkeit, Galerie Gmurzynska, Köln 1966/67

Hans Bellmer: Gebrauchsanweisung

Es gibt gewisse Gebrauchsanweisungen, die man nur zögernd befolgt, weil man ahnt, mit welchen Gefahren ihre Anwendung verbunden ist; und doch ist das Verlangen zumeist stärker als alle Vorsicht. – Daher raten wir, sich zunächst an Einzelheiten zu halten: Man raffe, ohne ihn zu rollen, einen Fuß leicht zusammen und mache einen einzigen Haufen daraus; sollte er bereits zu weich sein, um ihn mit der Hand zu formen, nehmen Sie ihn mit einer Messerklinge zusammen und streichen Sie alle weiteren Teile auf ein Spitzendeckchen, um sie festzukleben. Sobald der Fuß derart beisammen ist, legen Sie ihn auf einen, mit Häcksel bestreuten Schemel und lassen ihn in mäßig warmem Raume stehen, damit er nach Bedarf möglichst einige Stunden lang bequem gären kann.

Die so erhaltenen Formen sind sehr groß oder sehr klein, doch überwiegen meistens die letzteren. Was ihre Erklärung und nähere Bezeichnung anbelangt und ihre Einordnung in Kategorien, so erweist sich dies als recht schwierig, da es unmöglich ist, auch nur zwei gleiche Spezimen zu finden. Jede Form hat eine sozusagen einzigartige Bedeutung, so wie sie sich unter den Fingern des »Empfindsamen« zu bilden vermag. Man gebe diesem eine hohe Tüte oder ein großes Tablett aus Klematis-Creme, weich, wie lebendiges Gewebe, das er umformt und gestaltet, kaut, herunterklappt und aufstülpt, fältelt, wieder kneift, verfasert oder ausdehnt – und es entsteht daraus: zuweilen eine große, flachgedrückte Brust, zuweilen ein schmaler, länglicher Kegel, der aus einer Reihe von fingerdicken, kreisförmigen Rollen zu bestehen scheint; bisweilen auch eine Art verschnürten, kalten Paketes, das an die fünfzig Briefe samt ihren Antworten enthält, welche wir inhaltsweise wiedergeben:

»Gnädige Frau, unter höflicher Bezugnahme auf unsere kürzliche Kontaktnahme im Abendzug von Laboulbène nach la Viscose (Tarn), erlaube ich mir, Ihnen einen Abriß jener Wechselbeziehungen zu geben, wie sie zwischen der Erregung gewisser Organe und der beiden Phänomene besteht, die man ERINNERUNG UND VERGESSEN nennt . . .«

Die Antwort lautet so:

»Welch gelungenes Ausdrucksvermögen und welchen Ideenreichtum entwickeln Sie, mein Herr! Aber meinen Sie nicht, daß die letzten Gewißheiten uns noch vorbehalten sind; daß nur Minderjährige sich mit experimentellen Bestimmungen abgeben, ohne den Irrtum in Betracht zu ziehen, der einer zweifelhaften, weil

angenehmen Beobachtung innewohnen kann? Gewiß, alles, was unsere Natur an Hindernissen bietet, muß als heilig gelten. Dennoch glauben Sie mir, ist die Stellung der Frau innerhalb des Apparates überaus undankbar und nicht ins Endlose auszudehnen. Sie fühlt sich beunruhigt, aber doch sehr wohl dabei, sie weiß, daß sie von Augen beobachtet wird, sie möchte nur eines: ihre Übung beenden. Ihre Rolle verlangt viel Aufmerksamkeit und Geschick. Sie muß mit der rechten Hand ihre linke Hand, den rechten Fuß und das Knie halten, ausgenommen, wenn sie Jungfrau ist. In diesem Falle ergreift sie die rechte Hand mit der linken und die Füße mit der rechten, zieht dann die Kniee an und benutzt die rechte Hand, um den Zeigefinger an den Mund zu führen. Wenn sie die Hand nicht wechseln will, stößt sie den Zeigefinger mit dem rechten Fuß, welchen sie mit der linken Hand hält. Mein Herr, wenn eine Frau ihre Möglichkeiten bis zu 62% ihrer natürlichen Fähigkeiten und mit Eifer erschöpft hat und mit der Muskel-Anspannung, die diese Arbeit der Telefonistin verlangt, dann kann sie kaum darüber hinausgehen. Es liegt nicht in Ihrem Interesse, sie über ihre Kräfte zu beanspruchen und insofern über den Nutzen hinaus, den der Staat in der heutigen Zeit der Mechanisierung und der apologetischen Ausbeutung des menschlichen Arbeitsmaterials daraus ziehen kann.«

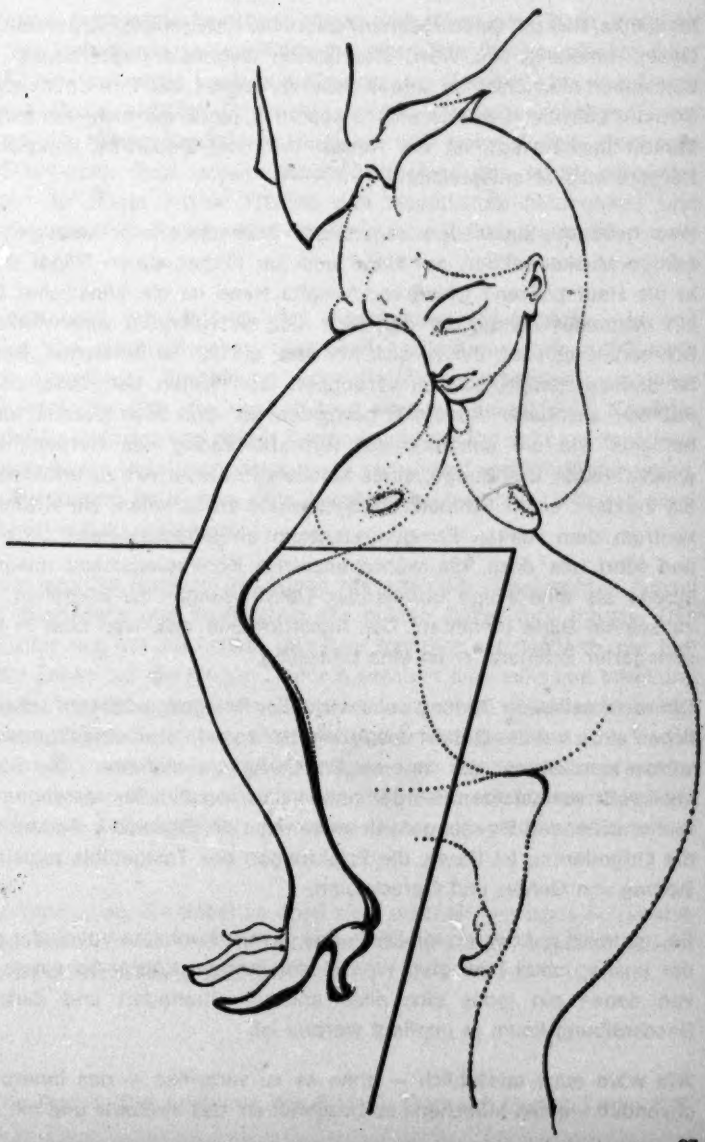
Wenn wir andererseits den Gebrauch der Feder oder der Ätznadel betrachten, so kann man diese ohne besondere Vorsichtsmaßnahme auf Holz versuchen, man kann sie in der Luft hängend, in die Erde gesteckt oder ins Wasser getaucht gebrauchen; man kann sie auch am Modell selbst ausprobieren. In dem Moment, welcher der Operation vorausgeht, nimmt man, um einer Entzündung der Gewebe vorzubeugen, die Platte ab, die die betreffende Stelle bedeckt, indem man am Bandende zieht. Sobald der Prolapsus völlig aus der Öffnung herausgezogen ist, schneidet man aus seiner vorderen und hinteren Scheidewand zwei lange und breite rechtwinklige Dreiecke aus Schleimhaut heraus; man beginne dazu nahe dem Eingang und höre vorne nahe beim Löffel, hinten nahe der Gabel auf. Man näht sodann stufenweise mit Fäden die angeglichenen Dreiecke und beginnt mit einer Reihe von Nähten unterhalb des Eingangs. – Unter den so erzielten Ergebnissen ist eines der hübschesten die »Schwertlilie mit Zeitzündung«; sie entfaltet sich nach hinten wie ein Peplum und fällt, ohne sich wieder zu schließen, in Kaskaden herab.

Und beachten Sie auch, daß sich die Struktur sichtlich und bis in ihr völliges Gegenteil verändert, sich in unmerklichen Übergängen verwandelt, ohne jede Spur

von Zusammenhanglosigkeit. In ihrer letzten Umwandlung machen sich das Wurmstichige und sein Feind, das Plissee, die Rückenmitte zwischen den Schultern streitig: der Zank, in Nähe der Achselhöhlen recht hitzig, wird nach und nach geometrischer und beschwichtigt sich, wenn er über die Fersennähe bis zum Absatz hinuntergleitet. – Der Vertikalschnitt des Ganzen zeigt von außen nach innen gehend, eine ähnlich aber ausdrücklichere Abfolge von Keimstrukturen: die Oberflächen der Fettbrühen, die hohlen, blasenförmigen Verschachtelungen, die Schweifungen und Windungen der Muskelgewebe, das Flammende, die Knochen- und Zahnrhythmen, der Stil der Gehirneingeweide, die Anhäufung rechtwinkliger Zellen, die durchbrochenen Filigrane, die kristallisierten Streichhölzer, die Kristall-Trophäen der Messerhändler zur Stunde des Sonnenuntergangs.

Das Simultan-Schauspiel der Strukturen, nicht allein von vergangenen, gegenwärtigen und künftigen Zuständen der Materie, sondern ebenso auch von konstruktiven Elementen unter der Haut, dieses Schauspiel, sagen wir, das lange Zeit nur ein köstliches Toiletten-Requisit oder eine klinische Möglichkeit gewesen ist – es scheint das unaufhörlich sich entwickelnde Bild zu bestimmen, das sich der Mann von der Frau macht. Und die Frau immer mehr ihrer experimentalen Bestimmung anzunähern, indem sie ihrem natürlichen Reiz den Wirklichkeits-Effekt einer graziös vertieften Entkleidung hinzufügt.

Geschrieben Paris 1966–67. Gekürzter Erstdruck der von Hans Bellmer durchgesehenen Übersetzung aus dem französischen Original.



Ich denke, daß die verschiedenen Ausdrucks-Kategorien: Körperhaltung, Bewegung, Geste, Handlung, Ton, Wort, Graphisches, Gegenstandsgestaltung . . . aus ein und demselben Mechanismus heraus geboren werden, daß ihre Entstehung eine gleiche Struktur aufweist. Der elementare Ausdruck, jener, der nicht von vornherein Mitteilbarkeit beabsichtigt, ist ein Reflex. Welchem Bedürfnis, welchem Antrieb des Körpers mag er entsprechen?

Was bedeutet, unter den von einem Zahnschmerz provozierten Reflexen, die heftige Muskelreaktion der Hand und der Finger, deren Nägel sich schmerzhaft in die Haut bohren? Diese verkrampfte Hand ist ein künstlicher Erregungsherd, ein »virtueller Zahn«, der den Blut- und Nervenstrom vom wirklichen Herd des Schmerzes ablenkt, ihn zu sich hinleitet, um ihn zu entwerten. Der Zahnschmerz ist dadurch geteilt, bildlich verdoppelt, auf Kosten der Hand, deren »logisches Pathos« sichtbarer Ausdruck geworden ist. Soll man daraus folgern, daß die heftigste wie die unmerklichste Reflexbewegung des Körpers, des Gesichtes, eines Gliedes, der Zunge, eines Muskels in dieser Art zu erklären sei, das heißt als Tendenz einen Schmerz abzuleiten und zu zerteilen, ein virtuelles Erregungszentrum dem reellen Erregungszentrum entgegenzuhalten? Dies scheint gewiß und führt uns dazu, die wünschenswerte Kontinuierlichkeit unseres Ausdruckslebens als eine Folge befreiender Übertragungen zu begreifen, die vom Übel zu seinem Bilde hinführen. Der Ausdruck und das, was Lust in ihm ist, ist ein verlagerter Schmerz, er ist eine Befreiung.

Die recht seltsame Bildung solch virtueller Erregungs-Zentren scheint der wesentliche Faktor bei der Geburt des Ausdrucks zu sein. Ihre eingehendere Beobachtung würde zum Gebiet der inneren Empfindungen hinführen, die wir bewußt oder unbewußt von unserem Körper haben und von den Wanderungen seines jeweils vorherrschenden Erregungszentrums, — also der Bilder, die die Muskelspannungen, die Orientierung im Raum, die Erfahrungen des Tastgefühls registrieren, und den Beitrag von Gehör- und Geruchssinn.

Es zeigt sich auf den ersten Blick, daß unser gewohntes Vokabular sich nur schwer der unausgesetzt bewegten Welt dieser inneren Körper-Schemata anpassen will, von denen ein jedes sich allen anderen überlagert und deren gleichzeitige Beschreibung kaum je gepflegt worden ist.

Wie wäre auch tatsächlich — ohne es zu verarmen — das innere Schema eines sitzenden kleinen Mädchens zu beschreiben, das »träumt« und mit hochgezogener

linker Schulter und ausgestrecktem Arm, lässig sich über den Tisch hinlehnt, das die instinktive Liebkosung seines Kinns zwischen Schulter und Brustmuskel verbirgt, so daß der Kopf seine Last dem Gewicht der Schulter und des Armes hinzufügt, dessen Druck sich im Gegensatz seiner Unterlage reflektiert, der, sich vermindernd, an seinen Muskeln entlangläuft, sich beim Gelenk ein wenig aufhält, dem Ellenbogen folgt, schon geschwächt über das leicht gehobene Handgelenk geht, in einem letzten Gefälle den Handrücken hinabgleitet und zwischen Zeigefinger und Tischplatte in den spitzen Akzent eines Zuckerkörnchens einmündet?

Man kann es sich ganz gut erklären, daß die Haltung des Kindes – in den Abendstunden – von einer gewissen Lässigkeit bedingt ist, daß verträumtes Verlangen nach ungenauer Verheißung oder Belohnung affektiver, sexueller Färbung in ihr liegt. Da sich die Lusterfüllung versagt, besteht die Neigung, die Gegenwart des Geschlechts und seiner Zone mitsamt der Beine abzuschwächen, gleichsam zu amputieren. Dem ungeachtet bleibt sein Inhalt verfügbar und bereit, sich eine neue Bedeutung zuzulegen, eine Freistelle zu besetzen, sich mit einer »erlaubten« Wirklichkeit zu drapieren.

Sobald durch die intuitive Stellung des Kinns die Analogie Geschlecht – Achsel angedeutet ist, überlagern und vermischen die beiden Bilder ihre Inhalte. Das Geschlecht projiziert sich auf die Achsel, das Bein natürlich auf den Arm, der Fuß auf die Hand, die Zehen auf die Finger. Dadurch entsteht eine seltsame Mischung aus Realem und Virtuellem, aus dem Erlaubten und dem Verbotenen beider Komponenten, von denen die eine an Aktualität gewinnt, was die andere davon einbüßt. Es ergibt sich ein zweideutiges Amalgam von »reiner Wahrnehmung« und »reiner Vorstellung«, ein doppelschichtiges Bild, aber mit irisierenden Konturen, weil die beiden deckungsgleich gewollten Bilder nur annähernd einander ähnlich sind.

Der Schock, die Verwirrung, die dabei im Spiel sind, auch ein gewisses Schwindelgefühl, scheinen bezeichnend und die Kriterien der inneren Wirksamkeit, der Wahrscheinlichkeit dieser Lösung zu sein.

Aus Bellmer: Die Puppe (Die Anatomie des Bildes). Gerhardt Verlag Berlin 1962

Georges Bataille: Vorwort zu »Madame Edwarda«

Der Autor der »Madame Edwarda« hat selbst die Aufmerksamkeit auf den Ernst seines Buches gelenkt (Pierre Angélique: Madame Edwarda. 3. Auflage. J.-J. Pauvert. 1956). Trotzdem scheint es mir wichtig, angesichts der üblichen Leichtfertigkeit gegenüber Schriften, die das sexuelle Leben zum Thema haben, dabei zu verweilen. Nicht, daß ich die Hoffnung – oder die Absicht hätte, daran etwas zu ändern. Aber ich bitte den Leser meines Vorwortes, einen Augenblick nachzudenken über die traditionelle Haltung dem Vergnügen (das im Spiel der Geschlechter die größte Intensität erreicht) und dem Schmerz gegenüber (den zwar der Tod beruhigt, aber vorher auf das Schlimmste steigert). Ein ganzer Komplex von Faktoren bewirkt, daß wir uns vom Menschen (von der Menschheit) ein Bild machen, welches vom äußersten Vergnügen und vom äußersten Schmerz gleich weit entfernt ist: von den verbreitetsten Verboten treffen die einen das Sexualleben, die anderen den Tod, und sie sind so wirksam, daß beide geheiligte Bereiche geworden sind, die zur Religion gehören. Das Schmerzlichste trat ein, als man nur mehr die Verbote, die sich mit den Umständen des Verschwindens eines Wesens befassen, als ernst zu nehmende ansah, während jene, die sein Entstehen betreffen – die ganze geschlechtliche Aktivität –, auf die leichte Schulter genommen wurden. Es soll nicht gegen die Tendenz der großen Zahl protestiert werden: sie ist Ausdruck des Verhängnisses, das wollte, daß der Mensch über seine Fortpflanzungsorgane lache. Aber dieses Lachen, das den Gegensatz von Vergnügen und Schmerz hervorhebt (der Schmerz und der Tod sind der Achtung würdig, während das Sexualverbot ein Vorurteil ist, das man endlich abgeliefert), enthüllt auch ihre tiefe Verwandtschaft. Das Lachen ist nicht ehrfurchtsvoll, sondern ein Zeichen des Schreckens. Das Lachen ist die Kompromiß-Haltung, die der Mensch etwas Widerwärtigem gegenüber einnimmt, wenn ihm der widerwärtige Aspekt nicht ernst erscheint. Daher bedeutet es eine Umwälzung, die Erotik als etwas Ernstes, Tragisches anzusehen.

Mir liegt zunächst daran, deutlich zu machen, wie dünkelhaft jene banalen Behauptungen sind, nach denen das Vergnügen lächerlich ist, der Geringschätzung auslegen sollte. Die Scham, die Schamhaftigkeit, die ein starkes Lustgefühl begleiten, wären demnach nur Zeichen mangelnder Intelligenz. Ebensogut kann man sagen, wir müßten reinen Tisch machen und zur Stufe der Tierheit zurückkehren, zum ungesitteten Fressen und zur Gleichgültigkeit gegenüber dem Unrat. Als ginge nicht die gesamte Menschheit aus den Reaktionen des Schreckens und der auf ihn folgenden Anziehung hervor, durch die sich Sinnlichkeit und Intelligenz äußern. Wir wollen das Lachen nicht verhindern, das aus der Scham-

losigkeit kommt, aber es steht uns wenigstens teilweise frei, von einer Haltung zu sprechen, die das Lachen auslöste.

Denn das Lachen befreit tatsächlich von einer Art entehrenden Schuldigseins. Das Lachen führt auf jenen Weg, auf dem sich das Prinzip eines Verbotes, das Prinzip des notwendigen, unvermeidlichen Anstandes in verschlossene Heuchelei verwandelt und in ein Unverständnis dessen, um was es geht. Die äußerste Zügellosigkeit, verbunden mit dem Spott, geht Hand in Hand mit der Weigerung, die Wahrheit der Erotik ernst – ich meine tragisch – zu nehmen.

Das Vorwort zu diesem kleinen Buch, in dem ohne Umschweife dargestellt ist, wie die Erotik im Bewußtsein einen Riß öffnet, ist für mich die Gelegenheit zu einem leidenschaftlichen Appell. Nein, es ist für mich nicht überraschend, daß sich der Geist von sich selbst abwendet, sich sozusagen den Rücken zukehrt und in seinem Eigensinn zur Karikatur der eigenen Wahrheit wird. Wenn der Mensch die Lüge braucht, so steht es ihm schließlich frei! Der Mensch, der vielleicht seinen Stolz besitzt, ist in der menschlichen Masse ertrunken. Immerhin. Ich werde niemals das Heftige und Wunderbare vergessen, das sich mit dem Entschluß verbindet, die Augen zu öffnen, dem, was geschieht, dem, was ist, ins Gesicht zu sehen. Und ich wüßte nicht, was geschieht, wenn ich nichts vom äußersten Vergnügen, nichts vom äußersten Schmerz wüßte.

Verstehen wir uns richtig. Pierre Angélique sagt es uns: »Wir wissen nichts und wir befinden uns auf dem Grund der Nacht. Aber wir können zumindest sehen, was uns täuscht, was uns davon abhält, unsere Not zu kennen, oder besser: zu wissen, daß die Freude dasselbe ist wie der Schmerz, dasselbe wie der Tod.«

Wovon uns jenes große Lachen, der liederliche Spott ablenkt, ist die Identität des äußersten Vergnügens und des äußersten Schmerzes: die Identität des Seins und des Todes, des Wissens, das mit dieser augenblendenden Sicht endet, und der endgültigen Finsternis. Über diese Wahrheit können wir zweifellos am Ende lachen, diesmal aber mit einem vollständigen Lachen, das nicht haltmacht bei der Verachtung für das, was abstoßend sein kann, sondern uns in Abscheu versinken läßt.

Um bis an das Ende der Ekstase zu gehen, wo wir uns im Sinnengenuß verlieren, müssen wir ihr immer eine unmittelbare Grenze ziehen: diese Grenze ist das

Entsetzen. Nicht nur der Schmerz allein, der Schmerz anderer oder mein eigener vermag mich dem Augenblick näherzubringen, in dem mich der Schrecken erfaßt, um in mir den in das Delirium übergehenden Freudenzustand zu erzeugen: es gibt nicht eine einzige Art von Widerwillen, dessen Affinität zum Verlangen mir nicht deutlich ist. Das Entsetzen vermischt sich zwar nie mit der Anziehung; aber wenn es sie nicht verhindern, zerstören kann, verstärkt das Entsetzen die Anziehung. Die Gefahr lähmt; wenn sie aber nicht groß ist, kann sie das Verlangen erregen. Wir erreichen die Ekstase nicht, wenn wir nicht den Tod, die Vernichtung vor uns sehen, und wären sie noch so fern.

Ein Mensch unterscheidet sich vom Tier dadurch, daß ihn bestimmte Situationen im Innersten verwunden und treffen. Diese Situationen sind verschieden, je nach dem Individuum und je nach den Lebensgewohnheiten. Aber beim Anblick von Blut, beim Geruch von Erbrochenem, erschrecken wir tödlich und erfahren manchmal den Zustand von Ekel, der uns grausamer angreift als der Schmerz. Wir ertragen diese mit äußerstem Schwindelgefühl verbundenen Sensationen nicht. Manche ziehen den Tod der Berührung mit einer noch so harmlosen Schlange vor. Es gibt einen Bereich, in dem der Tod nicht das bloße Verschwinden bedeutet, sondern jenen unerträglichen Aufruhr, in dem wir gegen unseren Willen verschwinden, während wir um jeden Preis nicht verschwinden dürften. Gerade dieses um jeden Preis, dieses gegen unseren Willen zeichnet den Augenblick der äußersten Freude und der unnennbaren, aber wunderbaren Ekstase aus. Wenn es nichts gibt, das über uns hinausgeht, das gegen unseren Willen über uns hinausgeht, weil es um jeden Preis nicht sein soll, erreichen wir nicht den Augenblick, in dem wir von Sinnen sind, den wir mit allen unseren Kräften anstreben und gegen den wir uns zugleich mit allen Kräften wehren.

Das Vergnügen wäre verächtlich, wenn es nicht dieses irre Überschreiten wäre, das nicht der sexuellen Ekstase vorbehalten ist, das die Mystiker verschiedener Religionen und die christlichen Mystiker vor allem in der gleichen Weise gekannt haben. Wir empfangen das Sein nur in einem unerträglichen Hinausgehen über das Dasein, das nicht weniger unerträglich als der Tod ist. Und da es uns im Tod zur gleichen Zeit, wo es uns geschenkt auch wieder genommen wird, müssen wir es in dem Gefühl des Todes suchen, in den unerträglichen Momenten, in denen uns scheint, daß wir sterben, weil das Sein in uns nur mehr Exzeß ist, wenn die Fülle des Entsetzens und der Freude zusammenfallen.

Sogar das Denken (die Reflexion) vollendet sich in uns nur im Exzeß. Was bedeutet Wahrheit, außer Vorstellung des Exzesses, wenn wir nur das sehen, was über die Möglichkeit zu sehen hinausgeht, was zu sehen unerträglich ist, wie es in der Ekstase unerträglich ist, zu genießen? – wenn wir das denken, was die Möglichkeit, zu denken, übersteigt?

Am Ausgang dieser leidenschaftlichen Reflexion, die sich in einem Schrei selbst vernichtet, weil sie in der eigenen Unerträglichkeit untergeht, finden wir Gott wieder. Das ist der Sinn, das ist die Ungeheuerlichkeit dieses kleinen Buches, das von Sinnen ist; diese Erzählung setzt, mit der Fülle der Attribute, Gott selbst ein; und nichtsdestoweniger ist dieser Gott ein öffentliches Mädchen, das in jeder Hinsicht den anderen gleicht. Aber was die Mystik nicht sagen konnte (denn in diesem Augenblick wurde sie ohnmächtig), sagt die Erotik: Gott ist nichts, wenn er nicht die Transzendenz Gottes nach allen Seiten ist; in der Richtung des vulgären Seins, auf das Entsetzen und die Unreinheit zu; schließlich in der Richtung von nichts . . . Wir können der Sprache nicht ungestraft das Wort, das über die Wörter hinausgeht, hinzufügen, das Wort Gott; im selben Augenblick, in dem wir es tun, zerstört dieses sich selbst transzendierende Wort in schwindelerregender Weise seine Grenzen. Das, was es ist, weicht vor nichts zurück. Es ist überall dort, wo man es unmöglich erwarten kann: es ist selbst eine Ungeheuerlichkeit. Wer die geringste Ahnung davon hat, schweigt sofort. Oder indem er den Ausgang sucht und weiß, daß er sich festbeißt, sucht er in sich, was ihn, indem es ihn vernichten kann, Gott ähnlich macht, – nichts ähnlich macht.

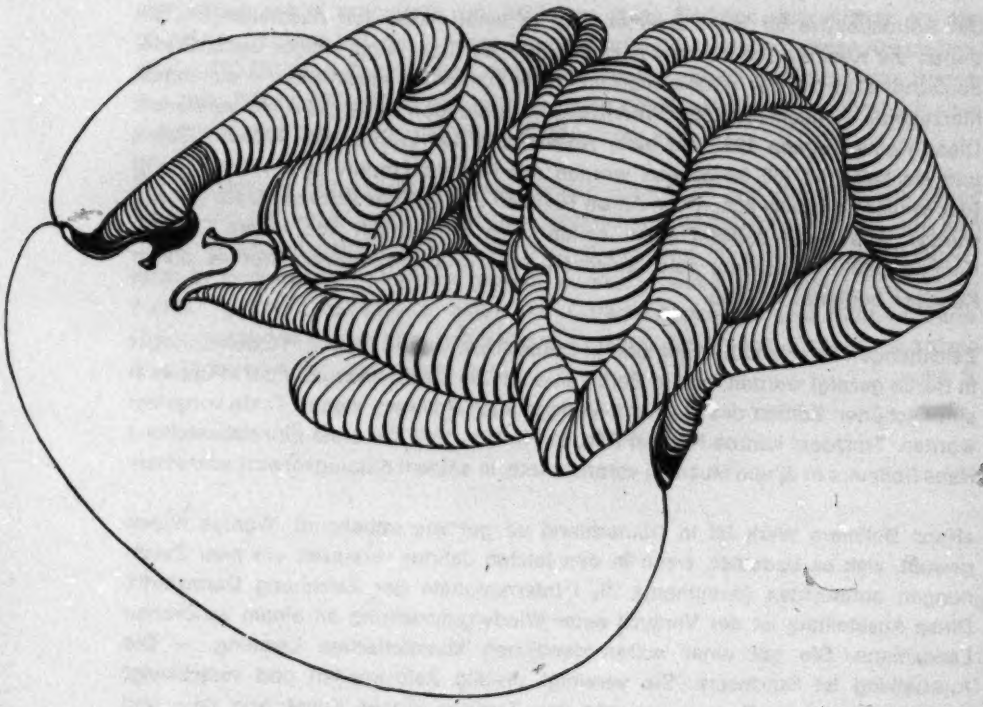
Die Freude würde genau in der Perspektive des Todes gefunden werden (daher ist sie durch den Aspekt ihres Gegenteils, der Traurigkeit, maskiert).

Ich bin keineswegs geneigt, zu denken, daß das Wesentliche in dieser Welt die Wollust sei. Der Mensch ist nicht auf das Organ der Lust beschränkt. Aber das nicht einzugestehende Organ lehrt ihn ein Geheimnis. Da der Genuß von dem Verderben, das der Geist vor sich sieht, abhängt, ist es wahrscheinlich, daß wir schwindeln und daß wir versuchen werden, die Freude zu gewinnen und trotzdem dem Schrecken möglichst fernzubleiben. Die Bilder, die das Begehren erregen und den Endspasmus hervorrufen, sind gewöhnlich anrüchig, zweideutig: meinen sie den Schrecken oder den Tod, sie stellen ihn immer auf eine hinterlistige Weise vor Augen. Sogar in der Sicht Sades wird der Tod auf den Partner abgelenkt, und der Partner ist zunächst ein köstlicher Ausdruck des Lebens. Der Bereich

der Erotik ist ohne Ausflucht der List überantwortet. Das Objekt, das den Trieb des Eros hervorruft, zeigt sich als etwas anderes, als es ist. So sehr, daß die Asketen recht haben, was den Eros betrifft. Die Asketen sagen von der Schönheit, daß sie die Falle des Teufels ist: tatsächlich macht die Schönheit allein das Bedürfnis nach Verwirrung, Gewaltsamkeit und Schmach erträglich, das die Wurzel der Liebe ist. Ich kann hier nicht die Delirien im einzelnen untersuchen; ihre Formen sind vielfältig, und in der Liebe erleben wir auf heimtückische Weise ein Delirium, in dem sich der blinde Exzeß des Lebens bis an die Grenzen des Todes steigert. Die asketische Verurteilung mag grob und feige und grausam sein; aber sie entspricht der Furcht und dem Zittern, ohne die wir uns von der Wahrheit der Nacht entfernen. Es gibt keinen Grund, der sexuellen Liebe eine Bedeutung zuzuschreiben, die allein das ganze Leben besitzt; aber wenn wir das Licht nicht wirklich an der Stelle entzünden, wo die Nacht hereinbricht, woher könnten wir wissen, daß wir aus der Projektion des Seins in den Schrecken hervorgegangen sind? Und wenn das Sein verlorengeht, wenn es untergeht in der Brechreiz erregenden Leere, die es um jeden Preis fliehen müßte . . .

Ganz gewiß, nichts ist furchtbarer. Wie sehr müßten uns die Bilder der Hölle an den Kirchenportalen lächerlich erscheinen! Die Hölle ist eine schwache Vorstellung, die uns Gott unfreiwillig von sich selbst gibt. Aber auf der Stufenleiter des grenzenlosen Verlustes finden wir den Triumph des Seins wieder – das sich immer nur mit dem Trieb, der es vergänglich wollte, in Übereinstimmung zu bringen brauchte. Das Sein ladet sich selbst zum furchtbaren Tanz, dessen Aussetzen der Tanzrhythmus ist; wir können ihn nur akzeptieren, wie er ist, im Bewußtsein des Schreckens, mit dem er übereinstimmt. Es gibt nichts Quälenderes, als wenn uns der Mut fehlt. Der Augenblick der Qual wird nie ausbleiben; wie, wenn er ausbliebe, ihn überwinden? Aber das – dem Tod, der Qual, der Freude – ohne Rückhalt geöffnete Wesen, das geöffnete und sterbende, schmerzerfüllte und glückliche Wesen erscheint uns in seinem verschleierten Licht: dieses Licht ist göttlich. Und der Schrei, den, mit verzerrtem Mund, dieses Wesen – vergeblich? – ausstoßen möchte, ist ein ungeheures Halleluja, verloren im Schweigen ohne Ende.

Aus Georges Bataille: Der heilige Eros (L'Erotisme). Herausgegeben und übersetzt von Max Hölzer. Hermann Luchterhand Verlag Neuwied am Rhein 1963.



Zur Ausstellung

Die Retrospektive für Hans Bellmer liegt in einer Reihe von Ausstellungen, mit denen die Kestner-Gesellschaft nachdrücklich auf den Rang einiger bedeutender deutscher Künstler der »Generation um 1900« hinweisen möchte, die – zumindest hierzulande – noch nicht die Wertschätzung gefunden haben, die sie verdienen. Diese Reihe begann 1964 mit einer Ausstellung des Werkes von Richard Oelze, und sie soll 1967/68 fortgesetzt werden mit Richard Lindner und Werner Heldt (der in diesem Hause schon von Alfred Hentzen und Werner Schmalenbach gezeigt wurde). Alle diese Ausstellungen sollen nach Möglichkeit von einem Oeuvre-Katalog des malerischen, zeichnerischen oder druckgraphischen Werkes dieser Künstler begleitet werden.

Zeichnungen von Hans Bellmer sind in Deutschland zuerst 1953 von Rudolf Springer in Berlin gezeigt worden, und in Berlin sind mit der Gesamtausgabe der »Puppe« in einer schönen Edition des Gerhardt-Verlags auch Bellmers eigene Texte vorgelegt worden. Trotzdem konnte Herbert Pée, der in Ulm 1966 die erste Einzelausstellung Hans Bellmers in einem Museum veranstaltete, in seinem Katalogvorwort schreiben:

»Hans Bellmers Werk ist in Deutschland so gut wie unbekannt. Wenige haben gewußt, was es bedeutet, wenn in den letzten Jahren vereinzelt ein paar Zeichnungen auftauchten (documenta III, I. Internationale der Zeichnung Darmstadt). Diese Ausstellung ist der Versuch einer Wiedergutmachung an einem verlorenen Landsmann. Sie gilt einer außerordentlichen künstlerischen Leistung. – Die Ausstellung ist Stückwerk. Sie vereinigt dreißig Zeichnungen und verschweigt den Schöpfer der »Puppe«, umgeht das Zentrum dieser Kunst, von dem und dessen Hintergründen aus das Werk erst ganz verständlich wird. Diese selbst gewählte Einschränkung will sagen, daß es einen wichtigeren und geeigneteren Ort für eine Gesamtdarstellung geben sollte als das kleine Ulm. Es soll nichts an unzureichender Stelle vorweggenommen werden.«

Ob Hannover der Ort ist? Wir hätten den alten Plan, eine Retrospektive Hans Bellmers zu zeigen, vielleicht nicht so bald realisiert, hätte nicht Dr. Pée selbst uns dazu ermutigt. Dafür sei ihm an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich gedankt.

Im Mittelpunkt dieser Ausstellung steht also die »Puppe«. Neben der berühmten »zweiten Puppe« von 1936 auch das – 1965/66 in einer Auflage von acht Exemplaren vervielfältigte – verkürzte Modell, die »dritte« Puppe, und schließlich jenes

eigenartige »objet articulée" von 1937, das Hans Bellmer »Mitrailleuse en état de grâce« genannt hat, die »vierte« Puppe. Darüberhinaus zeigt diese Ausstellung an die 180 Ölbilder, Zeichnungen, kolorierte Photographien und illustrierte Bücher aus den Jahren 1923–1966 und gibt in einem Oeuvre-Verzeichnis Überblick über das druckgraphische Werk, das allein 80 Nummern umfaßt.

Die Ausstellung hätte nicht gelingen können ohne Hilfe und Hinweise von vielen Seiten. So hat unser Dank zuerst den zahlreichen Leihgebern zu gelten, die sich für mehr als ein halbes Jahr – die Ausstellung wird im Anschluß an Hannover noch in Berlin und in München gezeigt werden – von ihren Bildern oder Zeichnungen getrennt haben, vor allem der Galerie André-François Petit in Paris. Unser besonderer Dank aber gehört Hans Bellmer, der an dem Projekt von Anfang an intensiven Anteil genommen hat.

W. S.

Leihgeber

Uwe und Eva Bahnsen, Köln
Hans Bellmer, Paris
Galerie Benador, Genf
Galerie Brockstedt, Hamburg
Brook Street Gallery, London
Jean Brun, Dijon
Galerie Brusberg, Hannover
Daniel Cordier, La Haye au Roi
Galerie Delta, Carl Laszlo, Basel
Helmut Dudé, Aarburg
Jean Dypréau, Brüssel
Ilse Franck, Hamburg
Günther Franke, München
M. H. Franke, Murrhardt
Galerie Gmurzynska, Köln
Alex Grall, Paris
Doris Hahn, Berlin
P. C. Halatsch, Hannover
Klaus-Bernt Hegewisch, Hamburg
Willi Kemp, Düsseldorf
Hans König, Köln
Renée Lachowsky, Brüssel
Jean Léopold, Paris
Dr. Roger Matthys, Gent
Horst Nibbe, Köln
Dr. Herbert Pée, Ulm
Galerie André François Petit, Paris
Claude Richard, Torcy
Edouard Roditi, Paris
Dieter Scharf, Hamburg
Boris und Inna Salomon, Paris
Rudolf Springer, Berlin
Heinrich von Sydow, Frankfurt a. M.
Galerie Jacques Tronche, Paris
Städtisches Museum Ulm
J. F. Verrycke, Schoten (Belgien)
Patrick Waldberg, Paris
Dr. Ernst Widmaier, Essen
Unica Zürn, Paris

Ergänzungen und Berichtigungen zum Ausstellungsverzeichnis

Das Ausstellungsverzeichnis mußte dieses Mal wegen des Umfangs des Katalogs bereits zu einem Zeitpunkt in Druck gegeben werden, als der größte Teil der gezeigten Arbeiten noch nicht im Hause war, so daß alle vorliegenden Angaben zu den einzelnen Werken ungeprüft übernommen wurden. Die Durchsicht an Hand der Originale ergab die Notwendigkeit von Ergänzungen und Korrekturen. Diese beziehen sich vor allem auf drei Punkte: auf die Masse, bei denen konsequent Höhe vor Breite zu stehen hat; auf die Technik, wo der allgemeine Begriff »Zeichnung« detaillierter ausgeführt wurde (z. B. »Bleistift weiß gehöht«); und auf den Nachweis einer Abbildung im Buch von Jelenski »Les Dessins de Hans Bellmer«, Denoël, Paris 1966. Dieser Nachweis erscheint uns vor allem bei den Zeichnungen wesentlich, die keinen Titel haben, um eine Identifizierung auch über die Ausstellung hinaus zu ermöglichen. Auf weitere Literaturhinweise wurde verzichtet.

W. S.

2 Die Glasmurmel. 75,5 x 51 cm (rückseitig: Die Puppe. Öl auf Sperrholz. 51 x 75,5 cm)

3–9 Bleistift

11 Weißzeichnung auf schwarzem Karton

12 Bleistift. 18 x 26 cm

14 47 x 71 cm

16 15,7 x 21,5 cm

17 13,5 x 12,5 cm

18 Auflage: 8 + 1 Exemplar
Koloriert: Galerie Petit, Paris
Nicht koloriert: Galerie Brockstedt, Hamburg

20 Photographie und Gouache

21–22 Nicht in der Ausstellung

24 Titel: »Turngerät: Bachstelze«. Bleistift

25 »Kugelgelenksonnenschirmfeueranzünder«. Bleistift. Abb. Denoël Seite 36

27 »Clodia – eine zuchtlose Frau (Marcel Schwob)«. Bleistift und Aquarell

28 Bleistift und Aquarell

29 Nicht in der Ausstellung

30 Bleistift und Aquarell, weiß gehöht

34 »Herostrat und das Geheimnis der Diana von Ephesus«

35 »Der Über-Botticelli«. Abb. Denoël Seite 35

37 »Reste aus der Manteltasche des Gasahl-Gaboya«

39 Links oben im Bild eine Collage von Max Ernst

41 Marseille. Bleistift weiß gehöht auf getöntem Karton. Galerie Petit, Paris

43 25 x 32 cm

44 32 x 25 cm

45 Bleistift, Farbstift, weiß gehöht auf getöntem Karton. 32 x 24,5 cm

46 Bleistift mit Aquarell, weiß gehöht. 33 x 25 cm

47 Feder und Pinsel, weiße Gouache auf schwarzem Karton

51 Aquarell und Gouache. 30 x 43 cm

56 Tour menthe poivrée à la louange des petites filles goulues. 97 x 89 cm

65 »Musée Jean Brun, Souterrain Nr. 13.8.1944«

66 Federzeichnung weiß gehöht. 22 x 20 cm

67 Jardin avec Céphalopodes. Bleistift

68 Intérieur avec Céphalopode. Bleistift. 21 x 13,5 cm

69 Bleistift weiß gehöht

71 Nicht in der Ausstellung

72 Bleistift. 9 x 12,5 cm

73 Abb. Denoël Seite 49 (andere Version)

74 Variation eines Themas aus »Histoire de l'oeil (1944)«

76 Bleistift und Aquarell. 27,5 x 21 cm

77–80 Bleistift weiß gehöht

77 Abb. Denoël Seite 52 (Detail)

78 Abb. Denoël Seite 95

79 Abb. Denoël Seite 45

80 Pour Sade IV

81 Öl und Tusche auf Papier und Collage. Darstellung gegenüber 76 um 90° gedreht Abb. Denoël Seite 61 (seitenverkehrt)

82 27 x 35 cm

83 Danach Graphik Nr. 7

87 Vorzeichnung für Graphik Nr. 49 (vgl. Abb. Denoël Seite 66 links)

88 Vorzeichnung für Graphik Nr. 47 (Abb. Denoël Seite 66 rechts)

89 Bleistift. Diese Darstellung erscheint nicht in der Folge von zwölf Radierungen zu Mme Edwarda. Eventuell ist eine Detailstudie zu Graphik Nr. 47 darin zu sehen Abb. Denoël Seite 74

90 Bleistift

91 55 x 81 cm

93 Detailstudie zu Graphik Nr. 45

94 Entspricht Graphik Nr. 49. Danach Plakat (Photolitho) der Ausstellung in der Galerie Petit, Paris 1966 (vgl. Abb. Denoël Seite 66 links)

95 Öl auf Sperrholz. Variante des gleichnamigen Bildes in der Tate Gallery, London

96 33 x 25 cm. Um 1955/56

97 30 x 23 cm. Um 1955/56

98 Nicht in der Ausstellung

103 Öl auf Papier auf Leinwand

107 Abb. Denoël Seite 77

109 Bleistift weiß gehöht

110 Öl auf Sperrholz

111 Öl auf Leinwand und Collage (Photo). 100 x 87 cm

112 Abb. Denoël Seite 78

114 Abb. Denoël Seite 69

115 Die vielen Augen. 47 x 49 cm

119 Abb. Denoël Seite 82

132 Variation eines Themas von 1950/51 (vgl. Photo Hans Bellmer und Unica Zürn in der Rue Mouffetard Nr. 86, 1953/54, in diesem Katalog)

134 48 x 63 cm

136 65 x 50 cm

138 Danach Graphik Nr. 40. Abb. Denoël Seite 60

143 21 x 15 cm

145 Bleistift. 20 x 12 cm

146 Federzeichnung mit Bleistift und Tuschpinsel (Rückseitig Bleistiftzeichnung des gleichen Themas)

150 Abb. Denoël Seite 105

151 Galerie Jacques Tronche, Paris

156 Tuschfeder und Bleistift

158 Bleistift weiß gehöht mit Gouache (L'oeil bleu). Abb. Denoël Seite 96

159 Bleistift weiß gehöht. Abb. Denoël Seite 103

160 Bleistift weiß gehöht. Abb. Denoël Seite 102

162 Abb. Denoël Seite 101

164 Thema aus Madame Edwarda (Graphik Nr. 44). Wahrscheinlich 1955

165 Im Detail Thema wie 163 (Umschlag dieses Kataloga)

166 Öl und Gouache auf Leinwand

168 Bleistift weiß gehöht

169 Bleistift, Tusche, weiß gehöht

170 Bleistift weiß gehöht

171 Bleistift. 46 x 59 cm

172 Bleistift weiß gehöht. Abb. in diesem Katalog irrtümlich mit 173 bezeichnet

173 Abb. in diesem Katalog irrtümlich mit 174 bezeichnet

174 Bleistift. 45 x 56 cm

175 Bleistift weiß gehöht

182–183 Nicht in der Ausstellung

1 **Junger Mann (Selbstporträt) mit zwei weiblichen Akten. 1923**
Bleistift und Aquarell. 44 x 32 cm
Doris Hahn, Berlin

2 **Die Glasmurmel. 1934**
Öl auf Sperrholz. 51 x 75,5 cm
Ilse Franck, Hamburg

3 **Tour de menthe poivrée I. 1934**
Zeichnung. 19 x 12 cm
Galerie André-François Petit, Paris

4 **Tour de menthe poivrée II. 1934**
Zeichnung. 19 x 12 cm
Galerie André-François Petit, Paris

5 **Tour de menthe poivrée III. 1934**
Zeichnung. 19 x 12 cm
Galerie André-François Petit, Paris

6 **Tour de menthe poivrée IV. 1934**
Zeichnung. 19 x 12 cm
Galerie André-François Petit, Paris

7 **Tour de menthe poivrée V. 1934**
Zeichnung. 19 x 12 cm
Galerie André-François Petit, Paris

8 **Tour de menthe poivrée VI. 1934**
Zeichnung. 19 x 12 cm
Galerie André-François Petit, Paris

9 **Tour de menthe poivrée VII. 1934**
Zeichnung. 19 x 12 cm
Galerie André-François Petit, Paris

10 **Etude pour Ubu. 1934**
(Weiße Gouache auf schwarzem Grund)
Zeichnung. 35 x 25 cm
Galerie André-François Petit, Paris

11 **La Poupée. 1934**
Zeichnung. 30 x 13 cm
Galerie André-François Petit, Paris

12 **Etude pour la poupée. 1934**
Zeichnung. 26 x 18 cm
Galerie André-François Petit, Paris

13 **La Poupée. 1936**
Objekt: Holz und papier maché.
Länge 170 cm
Hans Bellmer, Paris

14 **La Poupée. Um 1936**
Photographie. 71 x 47 cm
Jean Brun, Dijon

15 **La Poupée. 1936**
Handkolorierte Photomontage. 65 x 64 cm
Brook Street Gallery, London

16 **Die kleinen Mädchen. Um 1936**
Weißzeichnung auf schwarzem Papier.
21,7 x 15,9 cm
Ilse Franck, Hamburg

17 **Mädchen mit Reifen. 1936**
Weißzeichnung auf schwarzem Papier.
21,7 x 13,5 cm
Ilse Franck, Hamburg

18 **La Poupée. 1936 (1965)**
Objekt: Aluminium (aus der Auflage von 1965). Koloriert. 46 x 15 x 22 cm
Galerie André-François Petit, Paris
Weitere Exemplare: Galerie Brockstedt, Hamburg und Galerie Brusberg, Hannover

19 **La Poupée (Mitrailleuse en état de grâce). 1937**
Objet articulé: Holz, Metall, Papier maché.
ϕ 60 cm
Hans Bellmer, Paris

20 **La Poupée (Mitrailleuse en état de grâce). 1937**
Photographie. 66 x 66 cm
Jean Brun, Dijon

21 **Vier Anziehpuppen. 1938**
Bleistift und Collage. 20,5 x 14,5 cm
Renée Lachowsky, Brüssel

22 Das durchdrungene Geheimnis der Diana von Ephesus. 1938
Farbstift und Aquarell. 20,5 x 14,5 cm
Galerie Benador, Genf

23 Zur Erinnerung an den Tod meiner Frau Margarete. 1938
Assemblage aus Streichholzschachteln. 20,5 x 15 cm
Hans Bellmer, Paris

24 Pour les Oeillades I. 1938
Zeichnung. 20 x 14 cm
Galerie André-François Petit, Paris

25 Pour les Oeillades II. 1938
Zeichnung. 20 x 14 cm
Galerie André-François Petit, Paris

26 Fillettes. 1938
Zeichnung. 20 x 14 cm
Galerie André-François Petit, Paris

27 Clodia. 1938
Aquarell. 20 x 14 cm
Galerie André-François Petit, Paris

28 Die Zange. 1938
Aquarell. 20 x 14 cm
Galerie André-François Petit, Paris

29 Bateau. 1938
Zeichnung und Collage. 20 x 14 cm
Galerie André-François Petit, Paris

30 Die große Gaukelei. 1938
Aquarell. 20 x 14 cm
Galerie André-François Petit, Paris

31 La fille et son ombre. 1938
Zeichnung und Collage. 20 x 14 cm
Galerie André-François Petit, Paris

32 À la rose. 1938
Zeichnung und Collage. 21 x 15 cm
Galerie André-François Petit, Paris

33 Tête chapeau collage. 1938
Zeichnung und Collage. 21 x 15 cm
Galerie André-François Petit, Paris

34 Herostrat. 1938
Zeichnung mit Gouache. 20 x 14,5 cm
Galerie André-François Petit, Paris

35 Pour les Oeillades III. 1938
Zeichnung. 16 x 21 cm
Galerie André-François Petit, Paris

36 Du und ich. 1938
Zeichnung und Collage. 21 x 15 cm
Galerie André-François Petit, Paris

37 Funde. 1938
Zeichnung und Collage mit déchets trouvés dans la poche. 20 x 14,5 cm
Jean Brun, Dijon

38 Bourzutschky III. 1938
Zeichnung mit Bleistift, Pastell und Aquarell. 20 x 14,5 cm
Galerie Benador, Genf

39 Collage mit Max Ernst. 1939
Collage und Zeichnung. 22 x 30 cm
Jean Brun, Dijon

40 Céphalopode irisé. 1939
Öl auf Sperrholz. 49 x 44 cm
Claude Richard, Torcy

41 Zeichnung. 1939
Bleistift. 31 x 16 cm
Privatbesitz Marseille

42 Porträt Max Ernst. 1940
Bleistift weiß gehöht. 15 x 14 cm
Edouard Roditi, Paris

43 Tête Archimboldesque. 1940
Zeichnung weiß gehöht. 32 x 24 cm
Galerie André-François Petit, Paris

44 La fille et l'arbre. 1940
Zeichnung weiß gehöht. 25 x 32 cm
Galerie André-François Petit, Paris

45 Zeichnung. 1940
Bleistift. 25 x 32 cm
Privatbesitz Paris

46 La fille et les ruines. 1940
Zeichnung weiß gehöht. 25 x 32 cm
Galerie André-François Petit, Paris

47 Mannequins. Um 1940/41
Pinselzeichnung weiß auf schwarzem Karton .30,5 x 24,8 cm
Beidseitig gezeichnetes Blatt
Eva und Uwe Bahnsen, Köln

48 Fille aux bas rayés. 1941
Gouache décalcomanie. 9,5 x 6,2 cm
Galerie André-François Petit, Paris

49 Tête. 1941
Gouache décalcomanie. 10,5 x 6 cm
Galerie André-François Petit, Paris

50 Ohne Titel. 1941
Gouache décalcomanie. 10 x 6,5 cm
Galerie André-François Petit, Paris

51 Ohne Titel. 1941
Gouache décalcomanie. 43 x 30 cm
Galerie André-François Petit, Paris

52 Ohne Titel. 1941
Öl décalcomanie. 17 x 10 cm
Galerie André-François Petit, Paris

53 Frauengestalt mit Haarschopf. 1941
Bleistiftzeichnung mit Farbstiften. 31 x 24 cm
Galerie Gmurzynska, Köln

54 Zeichnung. 1942
Bleistift. 17,4 x 10,4 cm
Galerie André-François Petit, Paris

55 Zeichnung. 1942
Bleistift. 16 x 10,5 cm
Abb. Denoël Seite 47 links
Galerie André-François Petit, Paris

56 Tour de menthe poivrée. Um 1942
(Spätere Fassung des Bildes von 1936. Abb. Waldberg, Surrealismus, Genf 1962, S. 100)
Öl auf Leinwand. 89 x 97 cm
Galerie André-François Petit, Paris

57 Céphalopode sur une table. 1942
Bleistift. 13,5 x 19,5 cm
Abb. Denoël Seite 46
Galerie André-François Petit, Paris

58 Souterrain. 1942
Zeichnung. 13,5 x 21 cm
Abb. Denoël Seite 40
Galerie André-François Petit, Paris

59 Étude pour l'anatomie de l'image. 1942
Federzeichnung. 29 x 22 cm
Abb. Denoël Seite 59
Galerie André-François Petit, Paris

60 Le chapeau double. 1942
Zeichnung. 18 x 14 cm
Abb. Denoël Seite 58
Galerie André-François Petit, Paris

61 Selbstbildnis. 1942
Gouache. 32 x 45 cm
Galerie André-François Petit, Paris

62 Céphalopode (rückseitig Selbstbildnis). 1942
Bleistift (rückseitig Tuschfederzeichnung). 22 x 26,4 cm
M. H. Franke, Murrhardt

63 Hommage à Antonin Artaud. 1942
Bleistift. 45 x 27 cm
Abb. Denoël Seite 47 rechts
Galerie Gmurzynska, Köln

64 Skizzenblatt. 1942
Bleistift. 14 x 21,5 cm
Galerie Gmurzynska, Köln

65 Souterrain. 1942
Zeichnung. 13 x 19 cm
Jean Brun, Dijon

66 Fille phallus. 1943
Zeichnung weiß gehöht. 20 x 22 cm
Galerie André-François Petit, Paris

67 Céphalopodes. 1943
Zeichnung. 13 x 20,5 cm
Jean Brun, Dijon

68 Céphalopode. 1943
Zeichnung. 13,5 x 21 cm
Jean Brun, Dijon

69 Paysage animé. 1943
Bleistift. 32,5 x 25 cm
Galerie Benador, Genf

70 Mains articulées. 1943
Bleistift. 16 x 9,4 cm
M. H. Franke, Murrhardt

71 Corset-Bastille. 1943
Federzeichnung. 21 x 16 cm
Max Ernst, Paris

72 Portrait de Joe Bousquet. 1944
Zeichnung. 13 x 9 cm
Galerie André-François Petit, Paris

73 Chapeau-mains. 1946
Zeichnung. 12 x 9 cm
Jean Brun, Dijon

74 Pour l'oeil. 1946
Zeichnung. 13,5 x 8,5 cm
Jean Brun, Dijon

75 La Bicyclette. 1946
Zeichnung. 23 x 15 cm
Jean Brun, Dijon

76 Céphalopode. 1946
Zeichnung und Gouache. 21 x 26,5 cm
Günther Franke, München

77 Pour Sade I. 1947
Zeichnung. 25 x 21 cm
Galerie André-François Petit, Paris

78 Pour Sade II. 1946
Zeichnung. 25 x 21 cm
Galerie André-François Petit, Paris

79 Pour Sade III. 1946
Zeichnung. 25 x 21 cm
Galerie André-François Petit, Paris

80 Tête de femme horrifiée. 1947
Zeichnung. 25 x 21 cm
Galerie André-François Petit, Paris

81 Céphalopode. 1947
Öl und Tusche auf Papier. 47 x 47 cm
Jean Léopold, Paris

82 Ohne Titel. 1947
Gouache. 39 x 31 cm
Boris und Inna Salomon, Paris

83 L'émbryon rouge. 1948
Gouache. 24 x 32 cm
Jean Brun, Dijon

84 Ohne Titel. Um 1950
Tempera-Mischtechnik auf Leinwand.
84 x 91 cm
Galerie André-François Petit, Paris

85 Detailskizze für »La danseuse«. 1950
Bleistift. 17,3 x 11,5 cm
Helmut Dudé, Aarburg

86 Portrait de Michel Simon. 1951
Bleistift. 32 x 23,5 cm
Galerie Benador, Genf

87 Vorzeichnung zu Madame Edwarda. 1954
Bleistift auf Transparentpapier.
20,9 x 13,6 cm
M. H. Franke, Murrhardt

88 Vorzeichnung zu Madame Edwarda. 1954
Bleistift auf Transparentpapier. 21 x 11,5 cm
Eva und Uwe Bahnsen, Köln

89 Pour Madame Edwarda. 1954–55
Vorzeichnung. 21 x 11,5 cm
Galerie André-François Petit, Paris

90 Selbstbildnis mit Unica Zürn. 1955
Federzeichnung. 23 x 25 cm
Brook-Street-Gallery, London

91 Céphalopode à deux (Selbstbildnis mit Unica Zürn). 1955
Öl und Collage auf Leinwand. 81 x 55 cm
Hans Bellmer, Paris

92 Composition rouge. 1955
Öl auf Sperrholz. 71 x 71 cm
Galerie André-François Petit, Paris

93 Pour Madame Edwarda. 1955
Zeichnung weiß gehöht. 63 x 25 cm
Galerie André-François Petit, Paris

94 Pour Madame Edwarda. 1955
Zeichnung weiß gehöht. 61 x 34 cm
Galerie André-François Petit, Paris

95 La toupie. 1956
Öl auf Leinwand. 65 x 65 cm
Galerie André-François Petit, Paris

96 Pour l'anatomie de l'image I. 1956
Tuschfederzeichnung. 30 x 23 cm
Abb. Denoël Seite 60
Boris und Inna Salomon, Paris

97 Pour l'anatomie de l'image II. 1956
Tuschfederzeichnung. 33 x 25 cm
Boris und Inna Salomon, Paris

98 La petite chaise Napoléon III. 1956
Gouache. 65 x 65 cm
Galerie Krugier, Genf

99 Hände. 1956
Bleistift weiß gehöht. 24,5 x 20,5 cm
Willi Kemp, Düsseldorf

100 Portrait Hans Arp I. 1957
Öl und Bleistift auf Pappe, auf Holz montiert. 65 x 65 cm
Brook-Street-Gallery, London

101 Portrait Hans Arp II. 1957
Öl und Bleistift auf Seidenpapier auf Pappe aufgezogen, montiert auf Holz. 65 x 65 cm
Brook-Street-Gallery, London

102 Portrait Hans Arp III. 1957
Bleistift. 46 x 29 cm
Brook-Street-Gallery, London

103 Intérieur jaune. 1958
Öl auf Leinwand. 100 x 81 cm
Galerie Benador, Genf

104 Auf schwarzem Grund. 1958
Öl auf Leinwand. 65 x 65 cm
Galerie André-François Petit, Paris

105 Zeichnung. 1958
Bleistift. 20,7 x 16 cm
Galerie André-François Petit, Paris

106 Zeichnung. 1958
Bleistift. 21 x 16,5 cm
Galerie André-François Petit, Paris

107 Accouplement. 1959
Zeichnung. 43 x 64 cm
Dr. Roger Matthys, Gent

108 Engel im Aufruhr. 1959
Bleistift weiß gehöht. 25 x 45 cm
Abb. Denoël Seiten 106–109
Dr. Ernst Widmaier, Essen

109 **Ohne Titel. 1959**
Zeichnung. 36 x 31 cm
Sammlung Carl Laszlo, Basel

110 **Ohne Titel. Um 1959**
Öl auf Leinwand. 100 x 100 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

111 **Ohne Titel. 1959**
Öl auf Leinwand. 100 x 78 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

112 **Zeichnung. 1959**
Bleistift weiß gehöht. 44 x 27,5 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

113 **Zeichnung. 1959**
Bleistift weiß gehöht. 43,5 x 31 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

114 **Zeichnung. 1959**
Bleistift weiß gehöht. 42 x 30,5 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

115 **Zeichnung. 1959**
Bleistift weiß gehöht. 47 x 31 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

116 **Zeichnung. 1959**
Bleistift weiß gehöht. 43,5 x 31 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

117 **Zeichnung. 1959**
Bleistift weiß gehöht. 45 x 31 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

118 **Zeichnung. Um 1959–60**
Bleistift weiß gehöht. 47 x 44 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

119 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 62 x 47 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

120 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 62,5 x 46,5 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

121 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 65 x 50 cm
Abb. Denoël Seite 85
Städtisches Museum Ulm

122 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 65 x 50 cm
Abb. Denoël Seite 93
Galerie André-François Petit, Paris

123 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 63 x 48 cm
Abb. Denoël Seite 83
Galerie André-François Petit, Paris

124 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 50 x 65 cm
Abb. Denoël Seite 92
Galerie André-François Petit, Paris

125 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 65 x 50 cm
Abb. Denoël Seite 99
Galerie André-François Petit, Paris

126 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 65 x 50 cm
Abb. Denoël Seite 89
Galerie André-François Petit, Paris

127 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 62 x 47 cm
Galerie André-François Petit, Paris

128 **Zeichnung. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 62 x 47 cm
Galerie André-François Petit, Paris

129 **Portrait d'Unica Zürn. 1960**
Bleistift. 63 x 47 cm
Galerie André-François Petit, Paris

130 **Mains articulées. 1960**
Bleistift weiß gehöht. 62 x 47 cm
Galerie André-François Petit, Paris

131 Zeichnung. 1960
Bleistift weiß gehöht. 83 x 47 cm
Galerie Brusberg, Hannover

132 Zeichnung. Um 1960/61
Weiße Pinselzeichnung auf schwarzer Pappe. 32 x 26 cm
Klaus-Bernt Hegewisch, Hamburg

133 Zeichnung. 1961
Bleistift weiß gehöht. 62,5 x 47,5 cm
Galerie André-François Petit, Paris

134 Zeichnung. 1961
Bleistift weiß gehöht. 63 x 48 cm
Galerie Brusberg, Hannover

135 Zeichnung. 1961
Bleistift weiß gehöht. 50 x 65 cm
Abb. Denoël Seite 87
Galerie André-François Petit, Paris

136 Unica avec l'oeil-sexe. 1961
Bleistift weiß gehöht. 50 x 65 cm
Galerie André-François Petit, Paris

137 Zeichnung. 1961
Bleistift weiß gehöht. 65 x 50 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

138 Zeichnung. 1961
Bleistift weiß gehöht. 64,5 x 49,5 cm
Daniel B. Cordier, La Haye au Roi

139 Ile de Ré. 1961
Bleistift. 17 x 15 cm
Galerie Jacques Tronche, Paris

140 Ohne Titel. 1961
Gouache (rückseitig Bleistiftzeichnung). 30 x 40 cm
Boris und Inna Salomon, Paris

141 Ohne Titel. 1961
Bleistiftzeichnung aquarelliert auf Pappe. 33 x 29 cm
Galerie Gmurzynska, Köln

142 Zeichnung. 1962
Bleistift. 28 x 22 cm
Galerie Gmurzynska, Köln

143 Zeichnung. 1962
Bleistift. 15 x 20 cm
Galerie André-François Petit, Paris

144 Les bas noirs. 1962
Öl auf Leinwand. 65 x 65 cm
Galerie André-François Petit, Paris

145 Les bas rayés. 1962
Zeichnung. 12 x 20 cm
Galerie André-François Petit, Paris

146 Fille phallus. 1962
Federzeichnung. 31 x 25 cm
Galerie André-François Petit, Paris

147 Fille phallus. 1963
Federzeichnung. 33 x 26 cm
Galerie André-François Petit, Paris

148 Ohne Titel. 1963
Öl auf Sperrholz. 100 x 100 cm
Galerie André-François Petit, Paris

149 Ohne Titel. 1963
Öl auf Sperrholz. 100 x 100 cm
Galerie André-François Petit, Paris

150 Tête de Mort et jeune Fille. 1963
Bleistift weiß gehöht. 67 x 52 cm
Patrick Waldberg, Paris

151 Zeichnung. 1963
Bleistift weiß gehöht. 62 x 47 cm
Galerie Jaques Tronche, Paris

152 Zeichnung. 1964
Bleistift weiß gehöht. 60 x 70 cm
Abb. Denoël Seite 107
Alex Grall, Paris

153 Tête et fillettes. 1964
Kreide, Bleistift und Feder, weiß gehöht.
62 x 48 cm
Abb. Denoël Seite 97
Dr. Herbert Pée, Ulm

154 Zeichnung. 1964
Bleistift. 21 x 16 cm
Willi Kemp, Düsseldorf

155 Stehendes Mädchen. 1964
Bleistift. 21,5 x 16,5 cm
Willi Kemp, Düsseldorf

156 Zeichnung. 1964
Tuschfeder. 29 x 29 cm
Galerie Gmurzynska, Köln

157 Das blaue Auge. 1964
Bleistiftzeichnung mit Öl und Tusche.
65 x 50 cm
Galerie Gmurzynska, Köln

158 Das blaue Auge. 1964
Zeichnung. 54,5 x 42 cm
Galerie André-François Petit, Paris

159 Jeunesse (La vie). 1965
Zeichnung. 48 x 30 cm
Galerie André-François Petit, Paris

160 Vieillesse (La mort). 1965
Zeichnung. 42 x 30 cm
Galerie André-François Petit, Paris

161 Grand céphalopode. 1965
Zeichnung. 50 x 59 cm
Abb. Denoël Seite 73
Galerie André-François Petit, Paris

162 Tête à la rose. 1965
Bleistift weiß gehöht. 58 x 46 cm
Galerie André-François Petit, Paris

163 Les bas rayés. 1965
Feder und Bleistift. 65 x 50 cm
Abb. Denoël Seite 72
Galerie Benador, Genf

164 Femme-sexe. 1965
Bleistift weiß gehöht. 62 x 48 cm
Galerie Benador, Genf

165 St. Cyr. 1965
Bleistift. 21 x 16 cm
M. H. Franke, Murrhardt

166 Femme aux bras articulés. 1965
Öl auf Leinwand. 65 x 65 cm
Galerie Benador, Genf

167 Frauenkopf mit drei Mädchen. 1966
Bleistiftzeichnung weiß gehöht. 65 x 50 cm
(Rückseitig: Alter Mann und junges Mädchen. Bleistift)
Galerie Gmurzynska, Köln

168 Mondäne Frau. 1966
Thema aus: Oeillades ciselées en branche.
Bleistiftzeichnung mit Öl. 60 x 42 cm
Galerie Gmurzynska, Köln

169 Frau mit drei Mädchen. 1966
Bleistiftzeichnung mit Tusche und Öl.
58 x 46 cm
Galerie Gmurzynska, Köln

170 Main-Jambes articulées. 1966
Zeichnung. 62 x 45 cm
J. F. Verrycke, Schoten

171 Tête chapeau-tête. 1966
Zeichnung. 59 x 46 cm
Galerie André-François Petit, Paris

172 Dédoublement équivoque. 1966
Zeichnung. 60 x 45 cm
Galerie André-François Petit, Paris

173 Personnage-oreille. 1966
Zeichnung. 54 x 42 cm
Galerie André-François Petit, Paris

174 Jambes-tronc et mur. 1966
Zeichnung. 56 x 45 cm
Galerie André-François Petit, Paris

175 Tête et chaussures tunnel. 1966
Zeichnung. 46 x 30 cm
Galerie André-François Petit, Paris

Bücher

176 Mynona. Das Eisenbahnunglück oder der Anti-Freud
Mit Zeichnungen von Hans Bellmer
Berlin 1925
Horst Nibbe, Köln

177 Die Puppe. Carlsruhe 1934
Mit Original-Photos
Rudolf Springer, Berlin

178 Georges Hugnet. Oeillades ciselées en branche
Editions Jeanne Bucher Paris 1939. Expl. 10/10 mit 1 Originalzeichnung (Bleistift). 12,5 x 9 cm
Horst Nibbe, Köln

179 Hans Bellmer, »3 tableaux, 7 dessins, 1 texte«. Documents surréalistes 1944
Ledereinband mit eingelegtem geschliffenen Pferdezahn
Willi Kemp, Düsseldorf

180 Unica Zürn: Hexen-Texte. Berlin 1954
Expl. III/X mit 1 Originalzeichnung (Bleistift). 16 x 10 cm von Hans Bellmer
Rudolf Springer, Berlin

Nachtrag

181 Zeichnung. 1950
Bleistift aquarelliert. 43 x 30 cm
Dieter Scharf, Hamburg

182 Portrait de Henri Michaux. Um 1957
Zeichnung. 60 x 40 cm
Jean Dypréau, Brüssel

183 Portrait de Victor Brauner. 1958
Öl auf Leinwand. 65 x 50 cm
Jean Dypréau, Brüssel

Graphik

(Siehe Oeuvre-Verzeichnis der Graphik)

Leihgaben von
Hans Bellmer, Paris
Dieter Brusberg, Hannover
M. H. Franke, Murrhardt
P. C. Halatsch, Hannover
A.-F. Petit, Paris
Edition Rothe, Heidelberg
H. v. Sydow, Frankfurt a. M.

Denoël: Monographie von Constantin Jelenski bei Denoël 1966 (siehe Bibliographie)

Bibliographie

Bücher

Eigene Texte

Die Puppe. Selbstverlag. Carlsruhe/Oberschlesien 1934
La Poupée. Éditions Guy Lévis-Mano. Paris 1936
3 tableaux, 7 dessins, 1 texte. Documents Surréalistes. Revel 1944
Les Jeux de la Poupée. Éditions Premières — Marcel Zerbib (Heinz Berggruen). Paris 1949
Nachwort zu: Hexen-Texte von Unica Zürn. Verlag der Galerie Springer. Berlin 1954
L'Anatomie de l'Image. Le Terrain Vague. Paris 1957
Die Puppe. (Die Puppe. Die Spiele der Puppe. Die Anatomie des Bildes). Gerhardt-Verlag Berlin 1962
Mode d'emploi. Édition Georges Visat. Paris 1967

Monographien

Christian d'Orgeix: Hans Bellmer. Paris 1950
Alain Jouffroy: Hans Bellmer. William and Noma Copley Foundation. Chicago (Lund, Humphries & Co. London) 1959
Constantin Jelenski: Les Dessins de Hans Bellmer. Éditions Denoël. Paris 1966

Illustrationen

Nicht angeführt ist hier Bellmers illustrative Tätigkeit im Berlin der zwanziger Jahre, da es sich dabei um Buch-Illustrationen im herkömmlichen Sinn handelt, die nicht zu seinem eigentlichen zeichnerischen Werk zu zählen sind. Dieses datiert erst mit der Entstehung der Puppe 1934. Ebenfalls nicht angeführt sind an dieser Stelle die Illustrationen in originalgraphischen Techniken. Diese finden sich im Oeuvre-Verzeichnis der Graphik.

Gisèle Prassinos: Une Demande en Mariage. GLM. Paris 1935
Roland Penrose: The Road is Wider than Long. London Gallery. London 1939
Georges Hugnet: Oeillades Ciselées en Branche. Jeanne Bucher. Paris 1939
Guillaume Apollinaire: Alcools. Geminl. Toulouse 1948
Julien Gracq: André Breton. José Corti. Paris 1948
Jehan Mayoux: Au Crible de la Nuit. GLM. Paris 1948
Marquis de Sade: Justine. Le Soleil Noir. Paris 1950
Joë Bousquet — Poètes d'Aujourd'hui. Pierre Seghers. Paris 1958
Robert Brechon: Henri Michaux. NRF. Paris 1959

Publikationen über den Surrealismus

Julien Levy: Surrealism. The Black Sun Press. New York 1936
Alfred H. Barr: Fantastic Art, Dada, Surrealism. The Museum of Modern Art, New York 1937
Dictionnaire Abrégé du Surréalisme. Paris 1938
Marcel Jean: Geschichte des Surrealismus. Verlag DuMont Schauberg. Köln 1961
Patrick Waldberg: Surrealismus. Albert Skira. Genf 1962
Patrick Waldberg: Der Surrealismus. Verlag DuMont Schauberg. Köln 1965

Publikationen über Erotik in der Kunst

Georges Bataille: Der heilige Eros. Luchterhand. Neuwied 1963

Peter Gorsen: Sexualität im Spiegel der modernen bildenden Kunst. Sonderdruck aus Armand Mergen: Sexualforschung. Hamburg 1963

Zeitschriften

Eigene Texte

Variations sur le montage d'une mineure articulée. Minotaure Nr. 6. Paris 1935

Notes au sujet de la jointure à boule. Paris 1937 (später in »Les Jeux de la Poupée«)

Illustrationen

Paul Eluard: Appliquée. Minotaure Nr. 7. Paris 1935 (Photos)

Über Hans Bellmer

»L'objet surréaliste«. Cahiers d'Art. Paris 1936

R. C. Kenedy, Paris Letter. Art International. Lugano, Januar 1967

Kataloge

Galerie du Luxembourg. Paris 1945 (Vorwort: Joë Bousquet)

Galerie Daniel Cordier. Paris 1963 (Vorwort: Patrick Waldberg)

Galerie André-François Petit. Paris 1963 und 1965

Galerie Charpentier — Le Surréalisme. Paris 1964 (Vorwort: Patrick Waldberg)

Documenta III — Handzeichnungen. Kassel 1964

I. Internationale der Zeichnung — Mathildenhöhe Darmstadt 1964

Galleria Galatea — Selezione 7. Turin 1965

Museum Ulm. Ulm 1966 (Vorwort: Herbert Pée)

Galerie Gmurzynska. Köln 1966 (Eröffnung: Peter Gorsen)

Haus am Waldsee und Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) — Phantastische Figuration. Berlin 1966 (Vorwort: Edouard Roditi. Eröffnung: Wieland Schmied)

Galerie Benador. Genf 1966 (Vorwort: Patrick Waldberg)

Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) und Akademie der Künste — Labyrinthe. Berlin 1966 (Vorwort: Adolf Arndt, Eberhard Roters, Heinz Ladendorf)

Kunsthalle Bern — Phantastische Kunst — Surrealismus. Bern 1966 (Vorwort: Harald Szeemann)

Galerie Gmurzynska — Traum und Wirklichkeit. Köln 1966/67

Galleria Galatea. Turin 1967 (Vorwort: Luigi Carluccio)

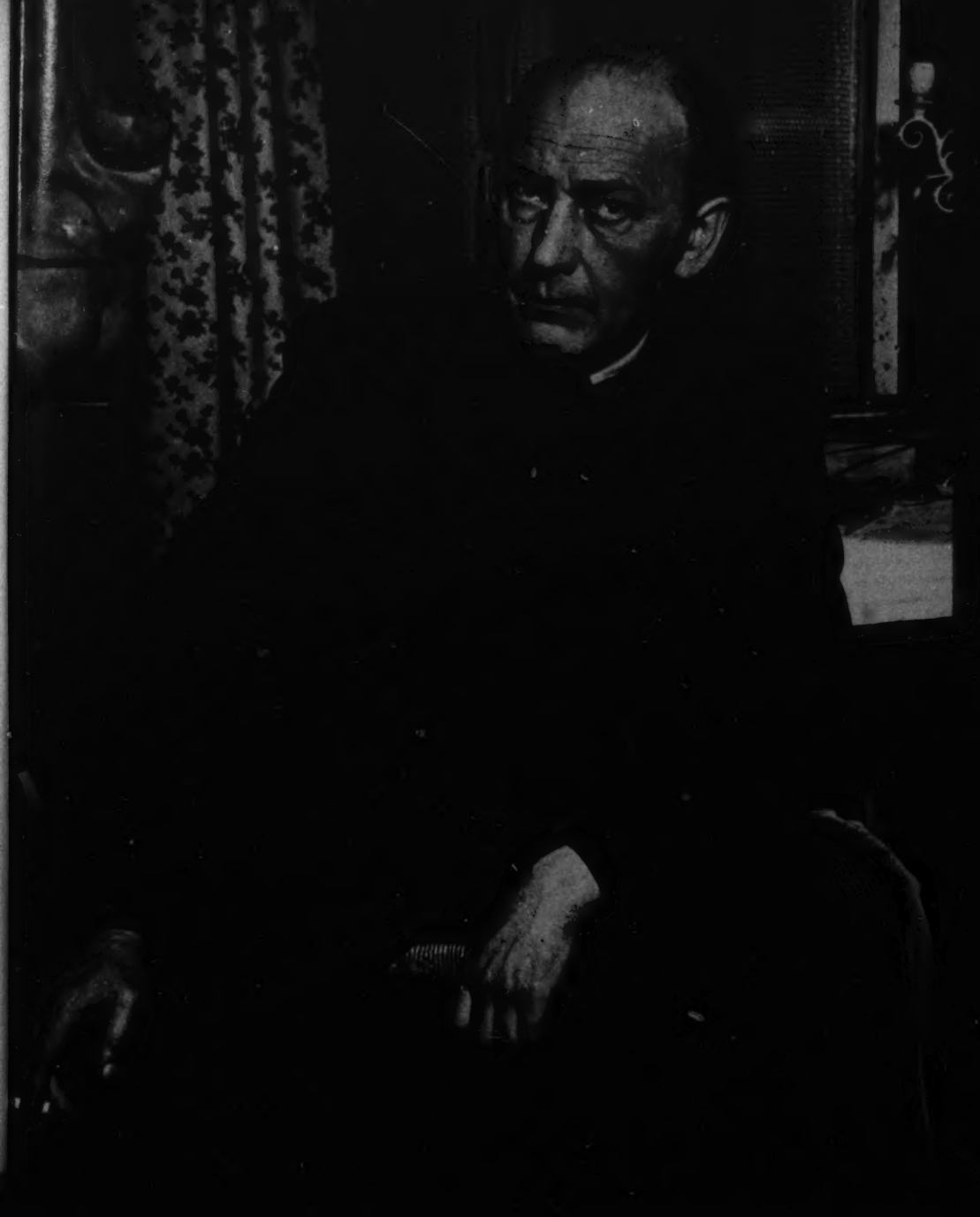
Galerie Brusberg. Hannover 1967

Zeitungen

Handelsblatt, Köln, 7./8. April 1966 (Hans Kinkel)

Frankfurter Allgemeine, April 1966 (Clara Menck)

Süddeutsche Zeitung, München, 13. April 1966 (Doris Schmidt)



BEI CORDIER 1983

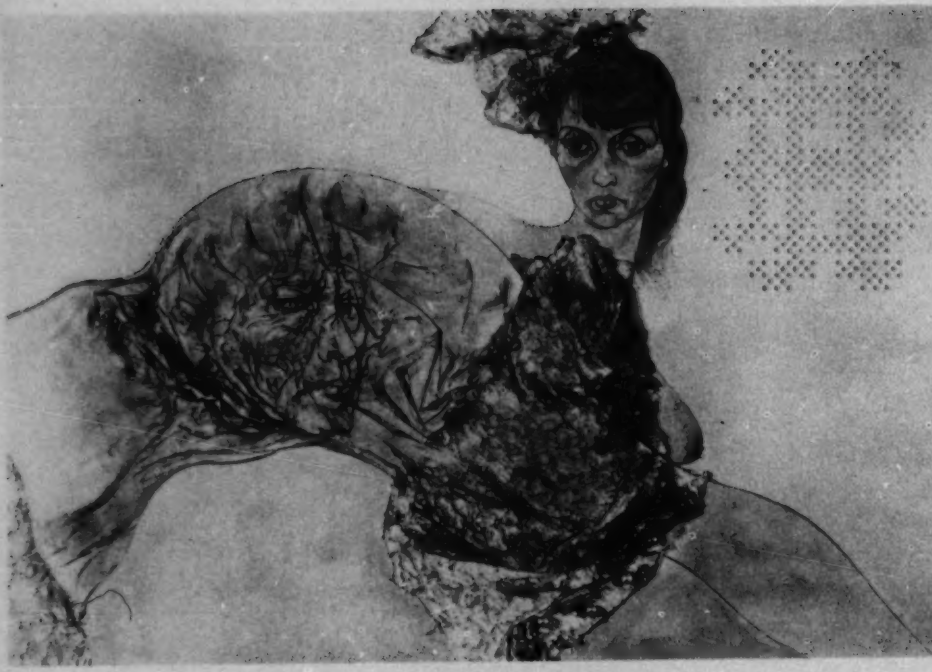
Foto Anders Holmquist

AM ZEICHENTISCH

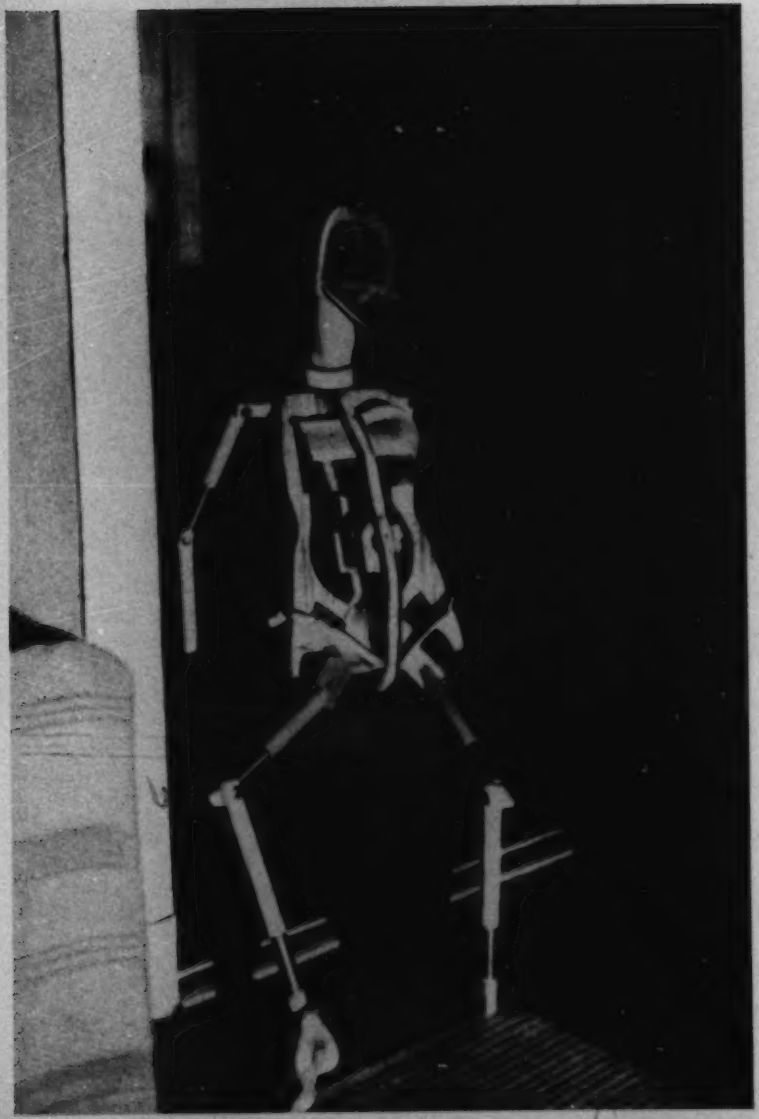
Foto Hans Kinkel 1967

88, RUE MOUFFETARD 1954 Foto Franz Hermesmeyer

HANS BELLMER UND SEINE TOCHTER DORIANE BELLMER

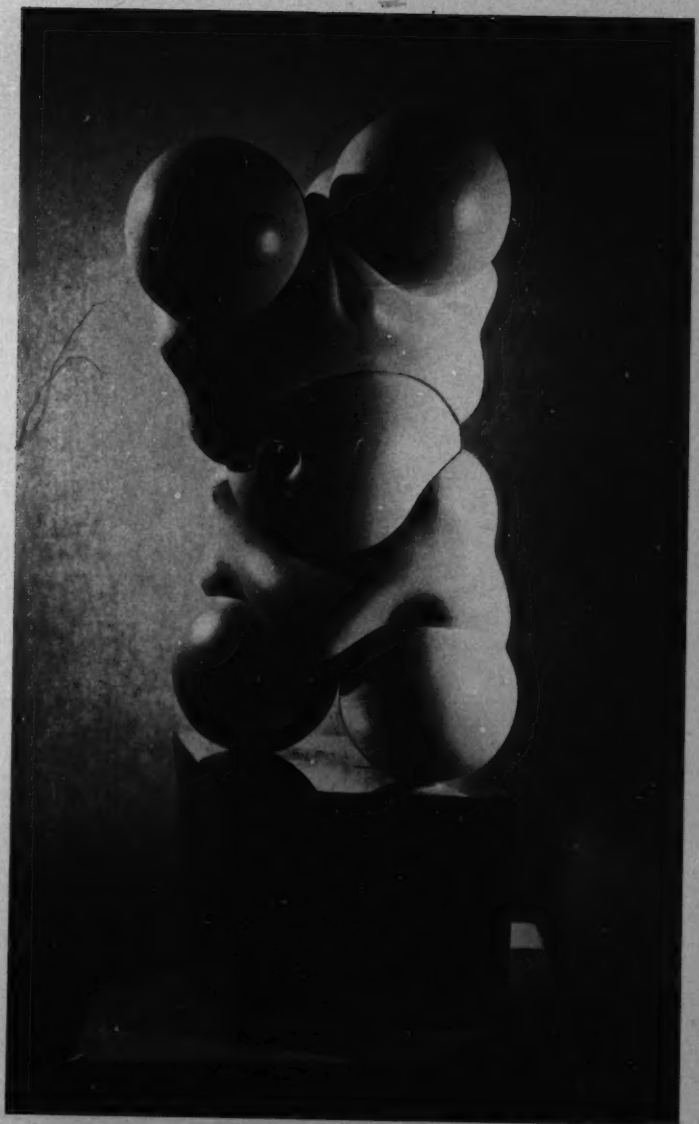


91

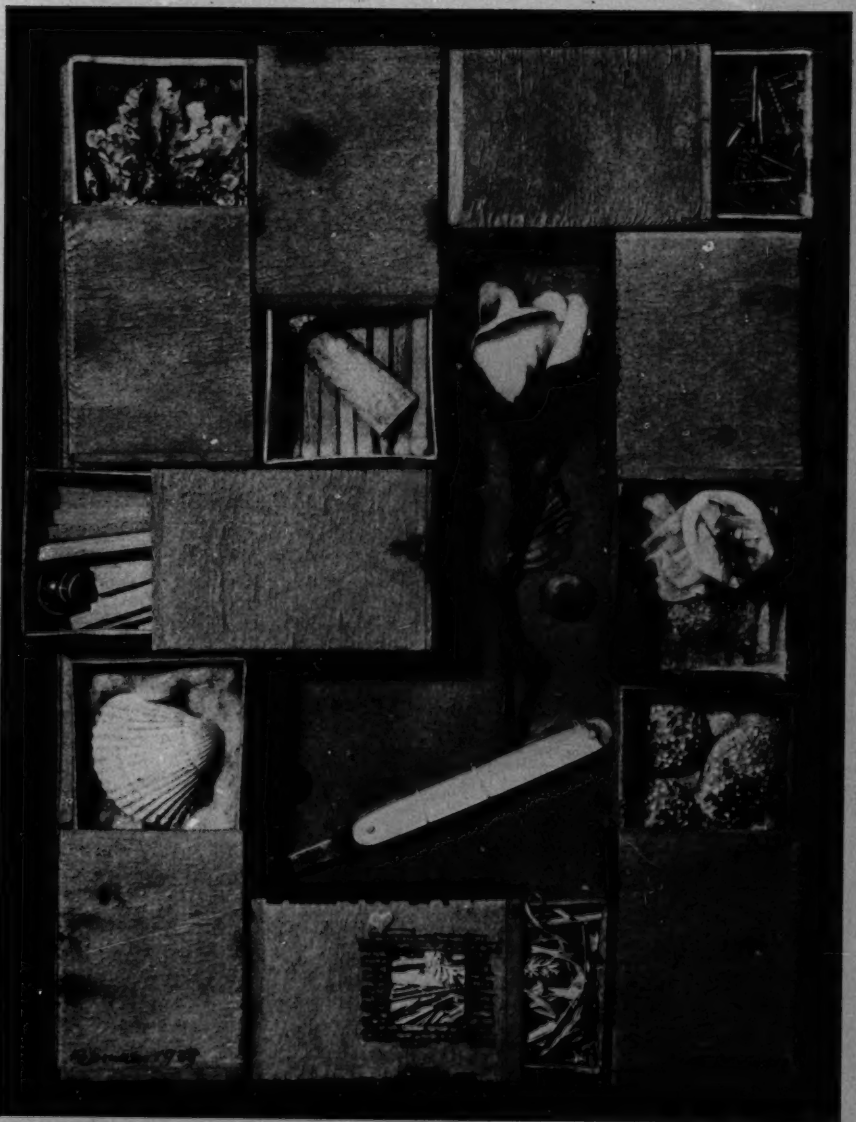


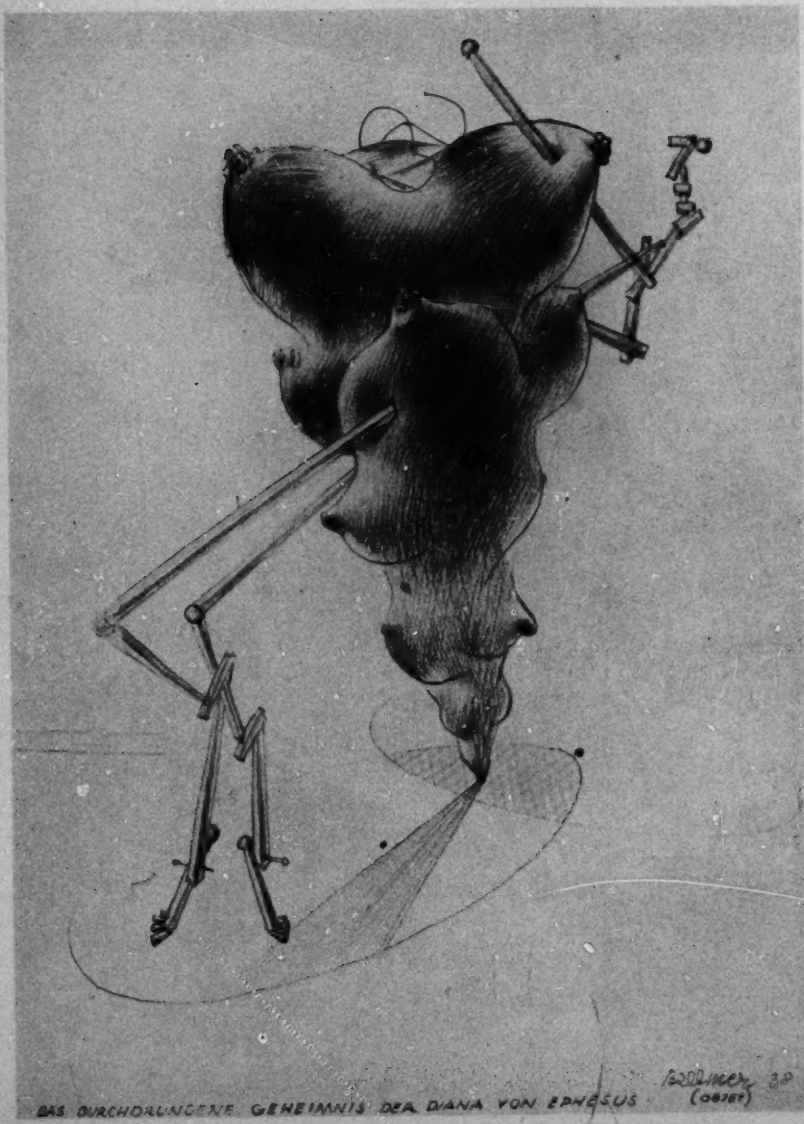
DIE PUPPE. 1934

DIE PUPPE. 1934

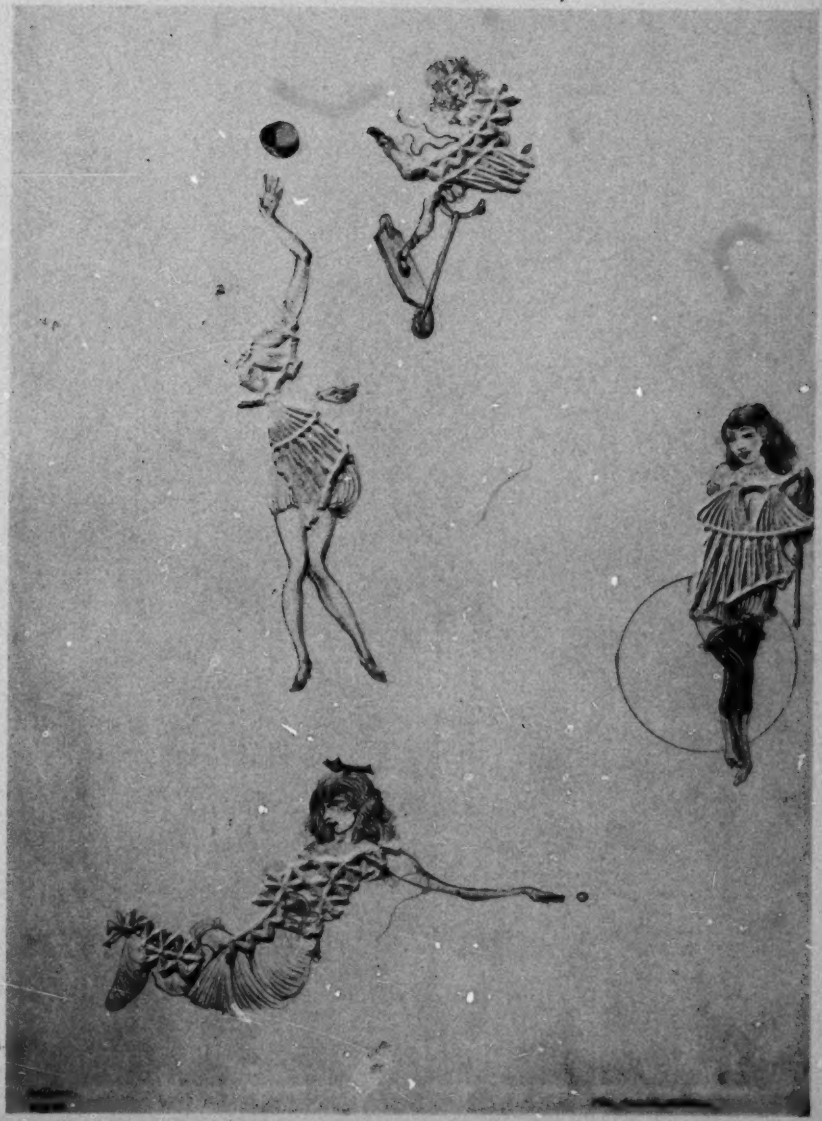


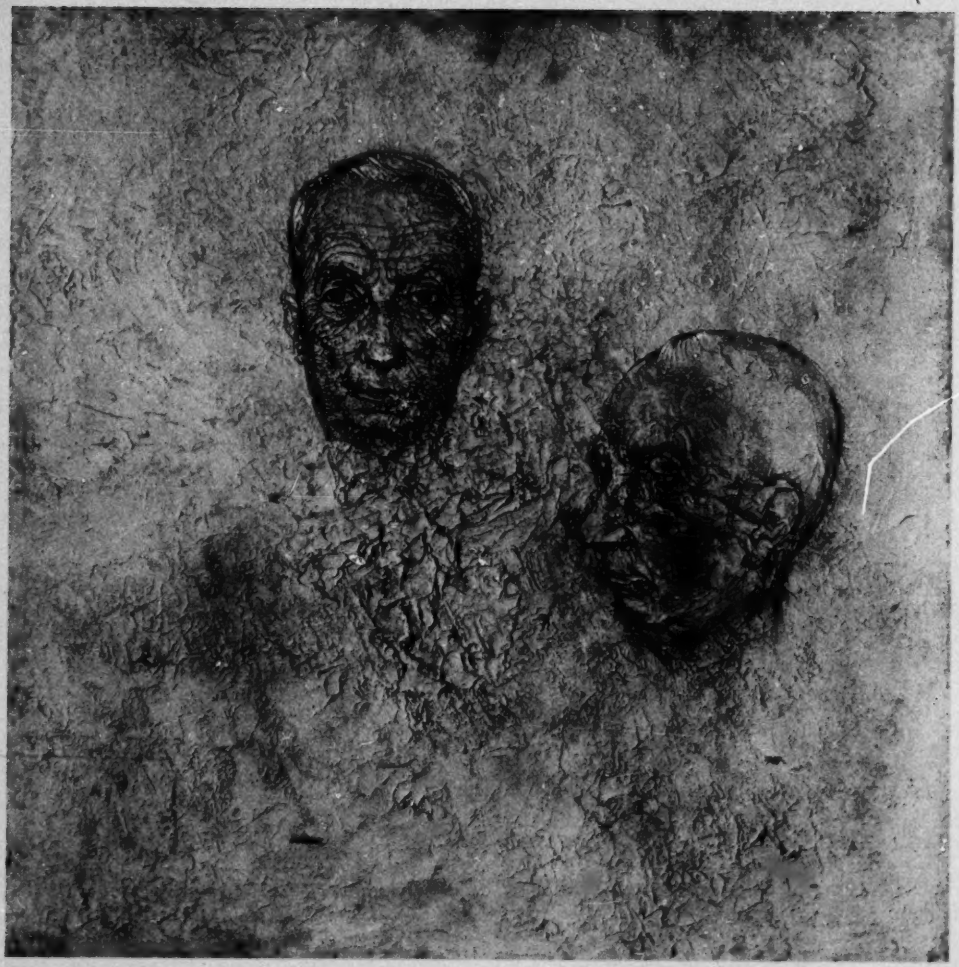
58





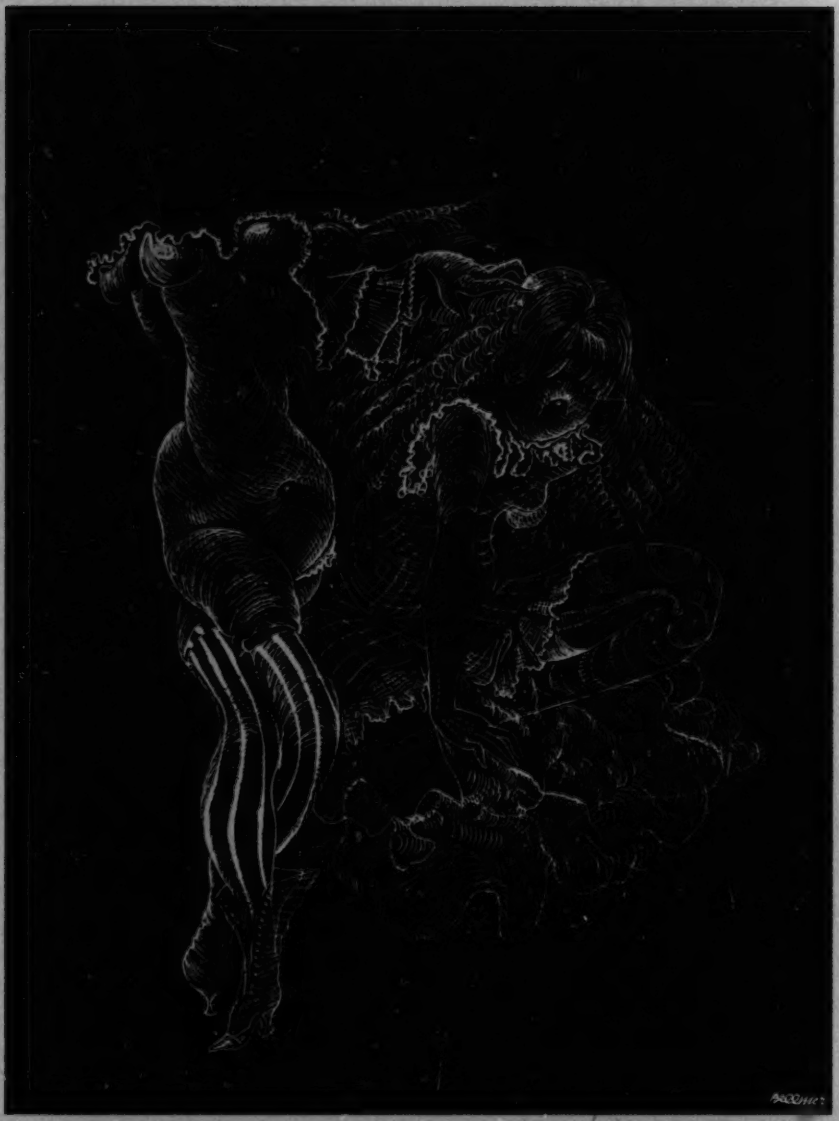
DAS DURCHDRUNGENE GEHEIMNIS DER DIANA VON EPHESUS (OBJET)

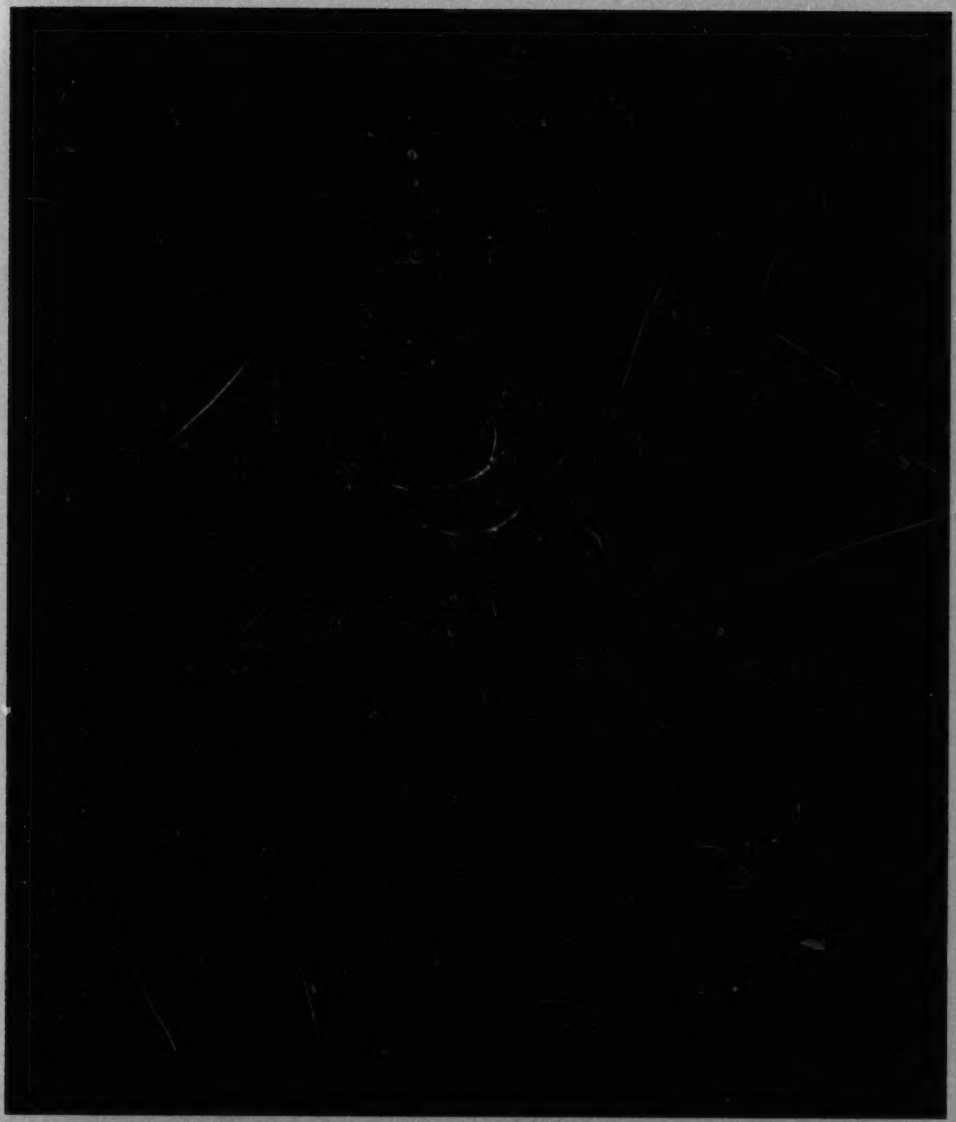


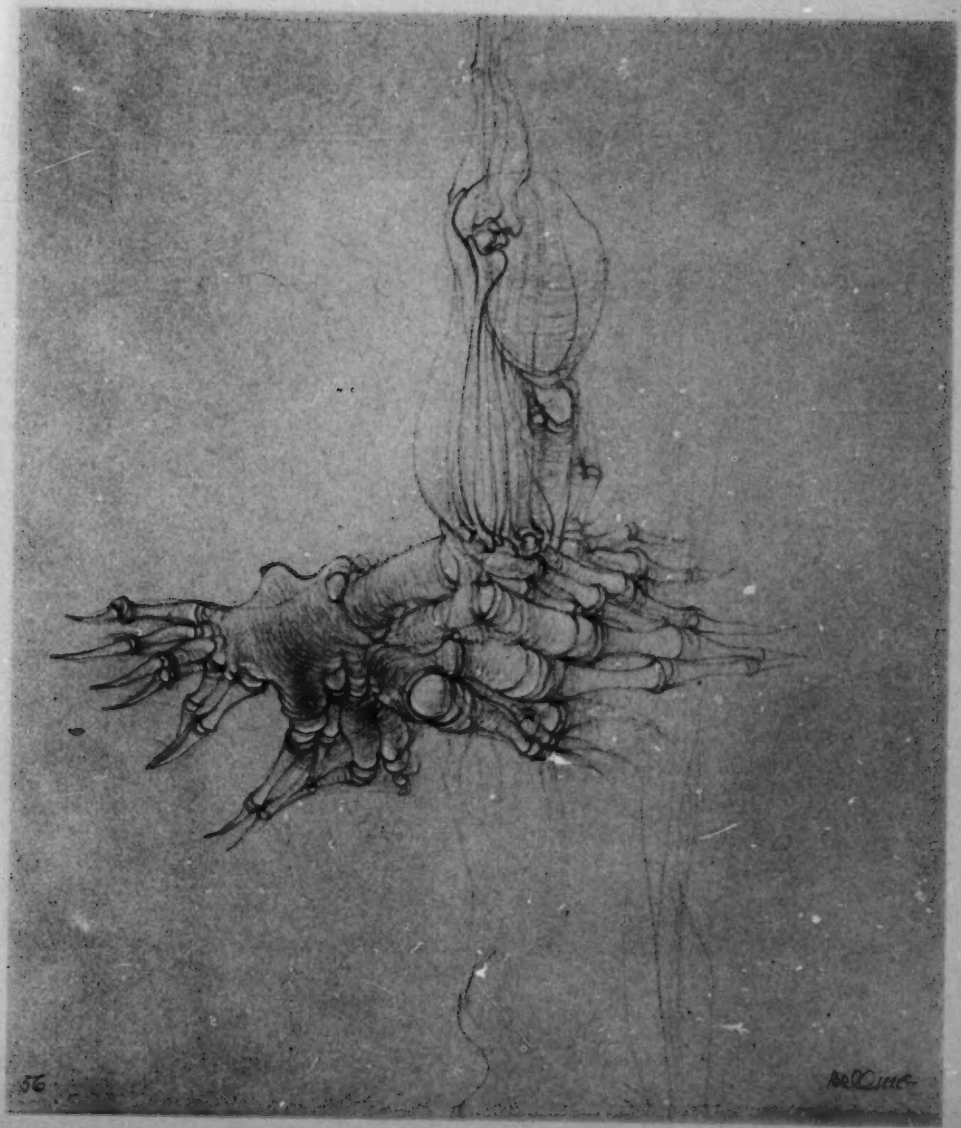


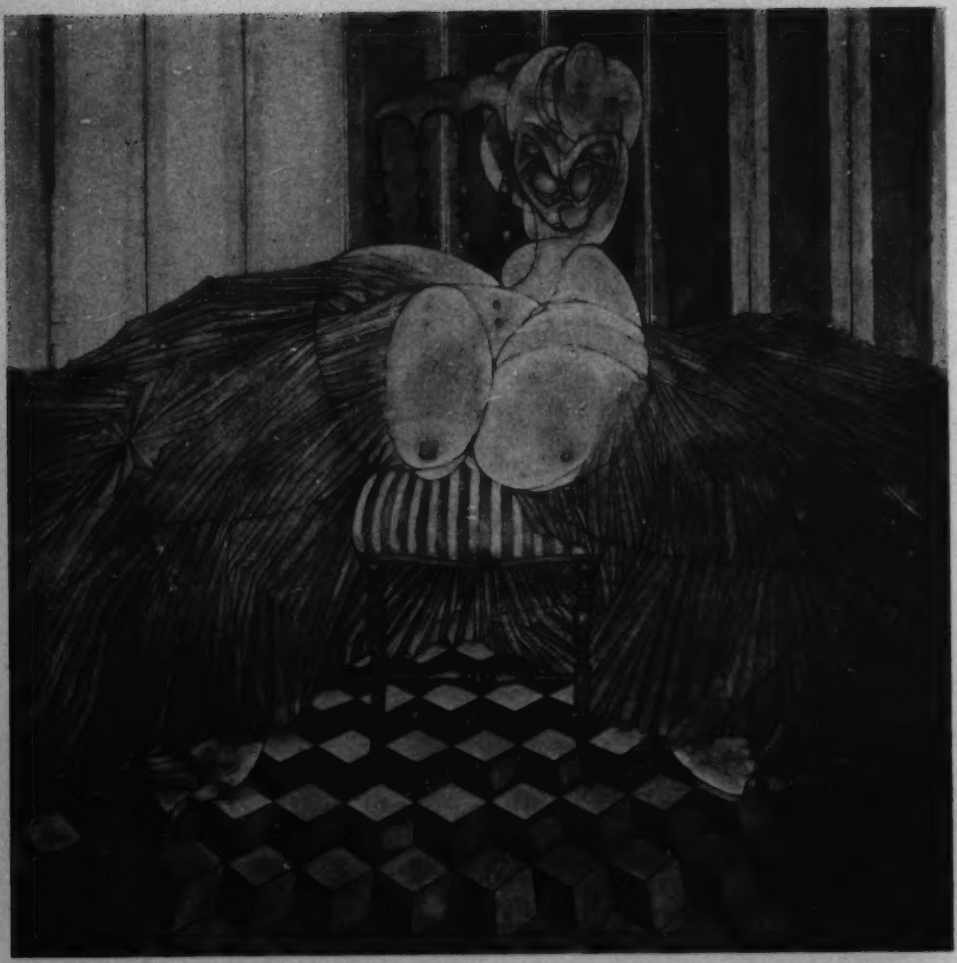
100

1940

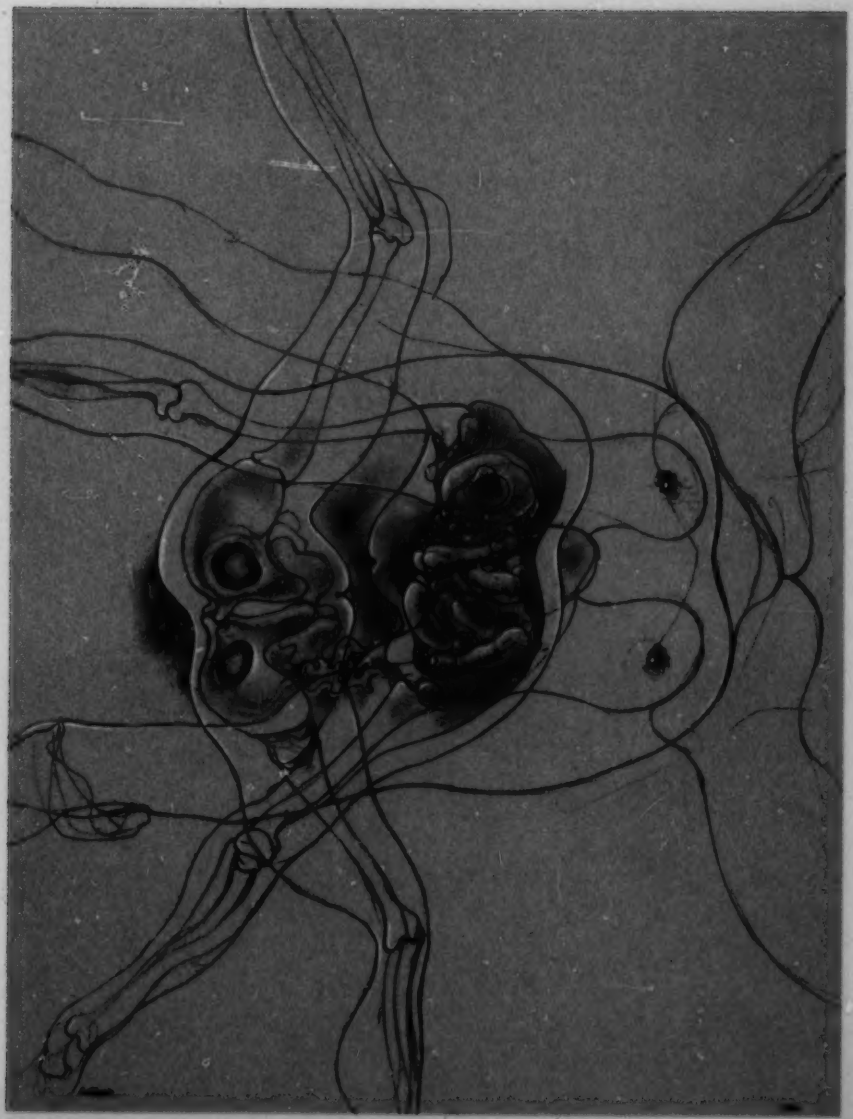


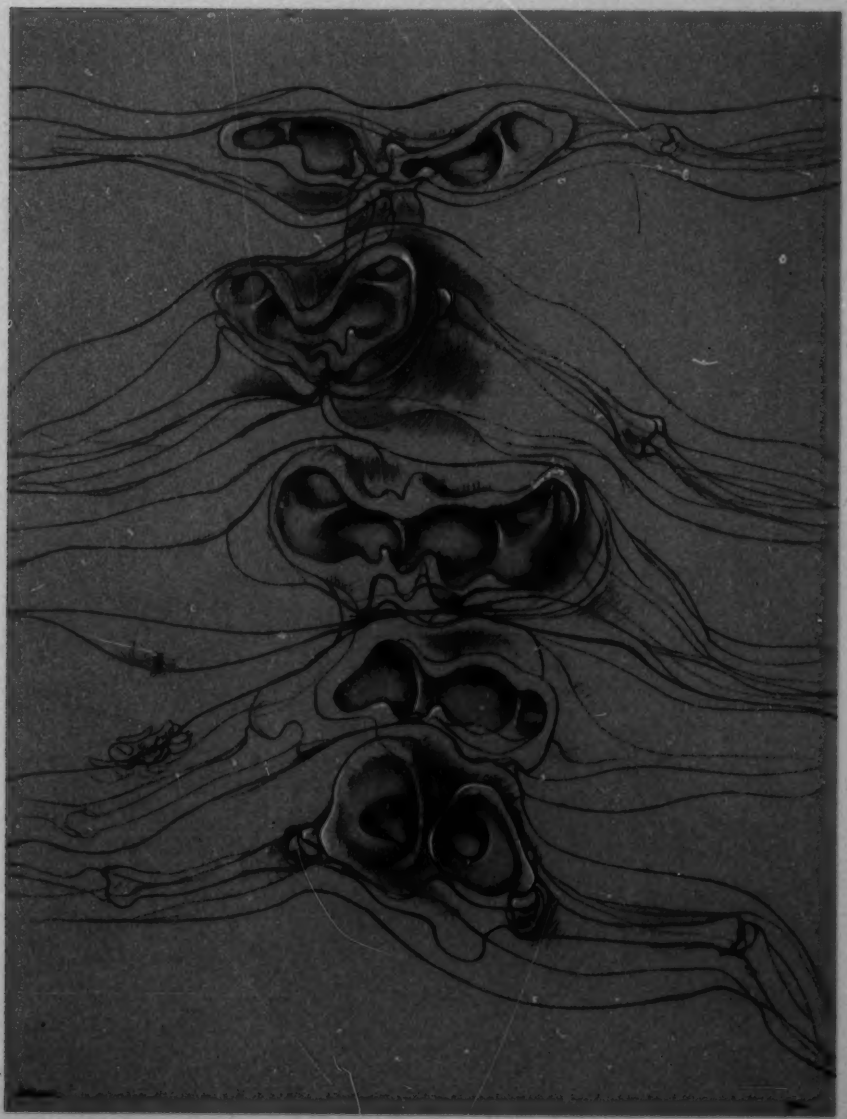


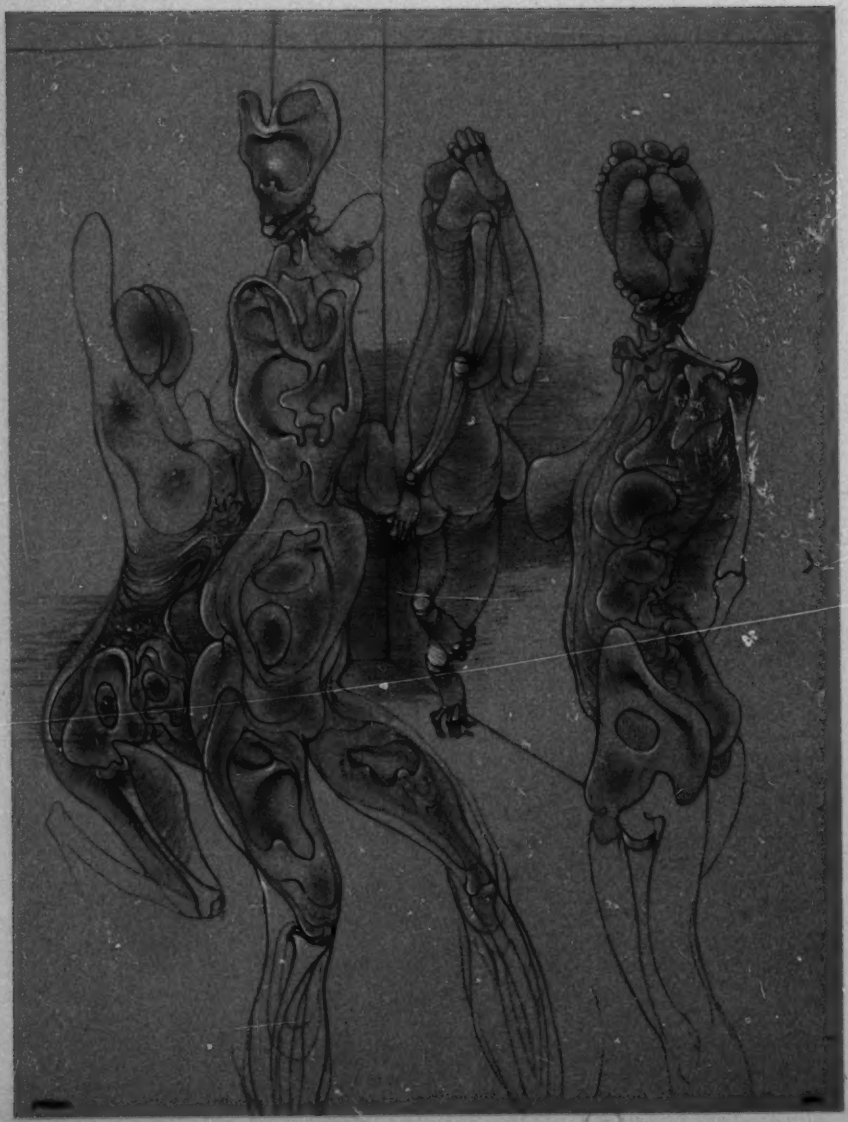

56

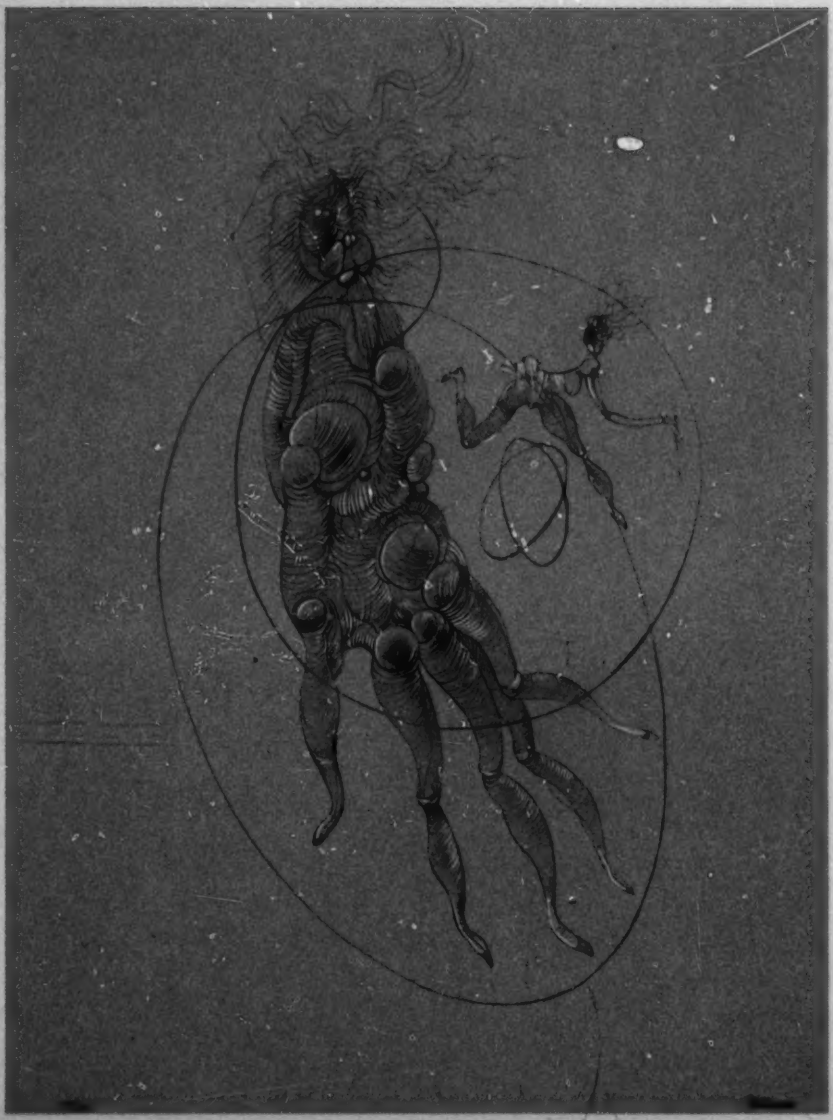


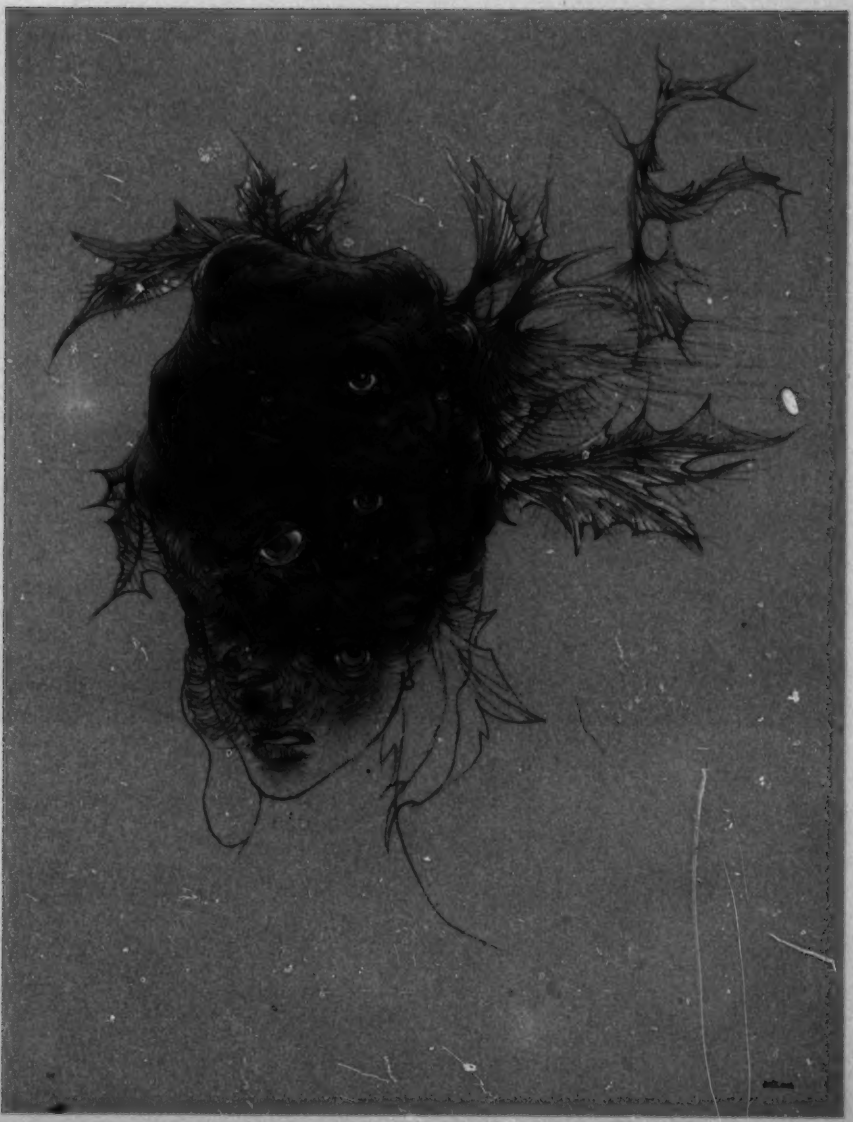
84



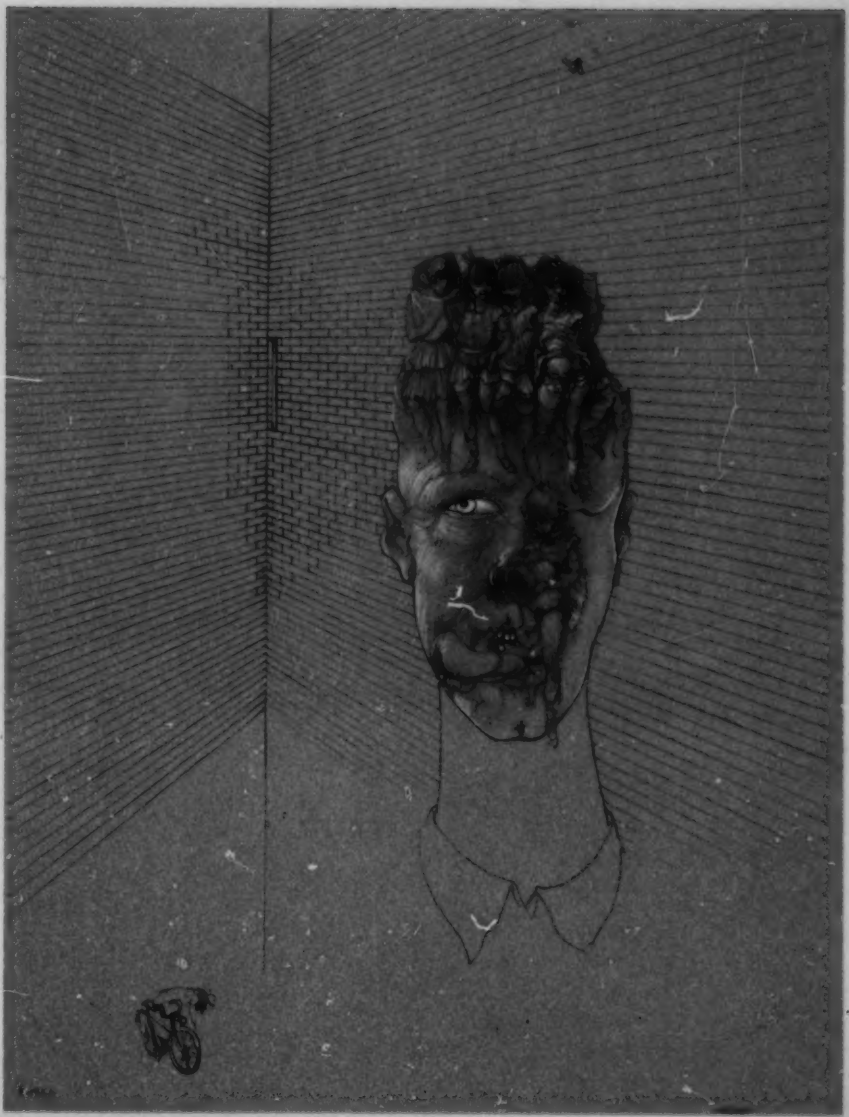


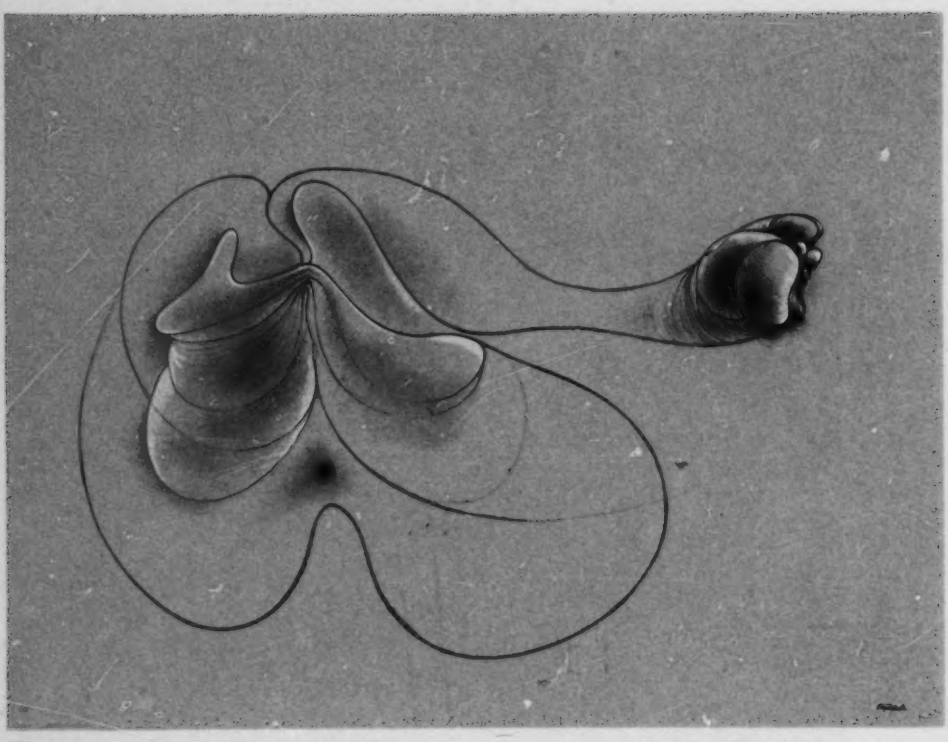




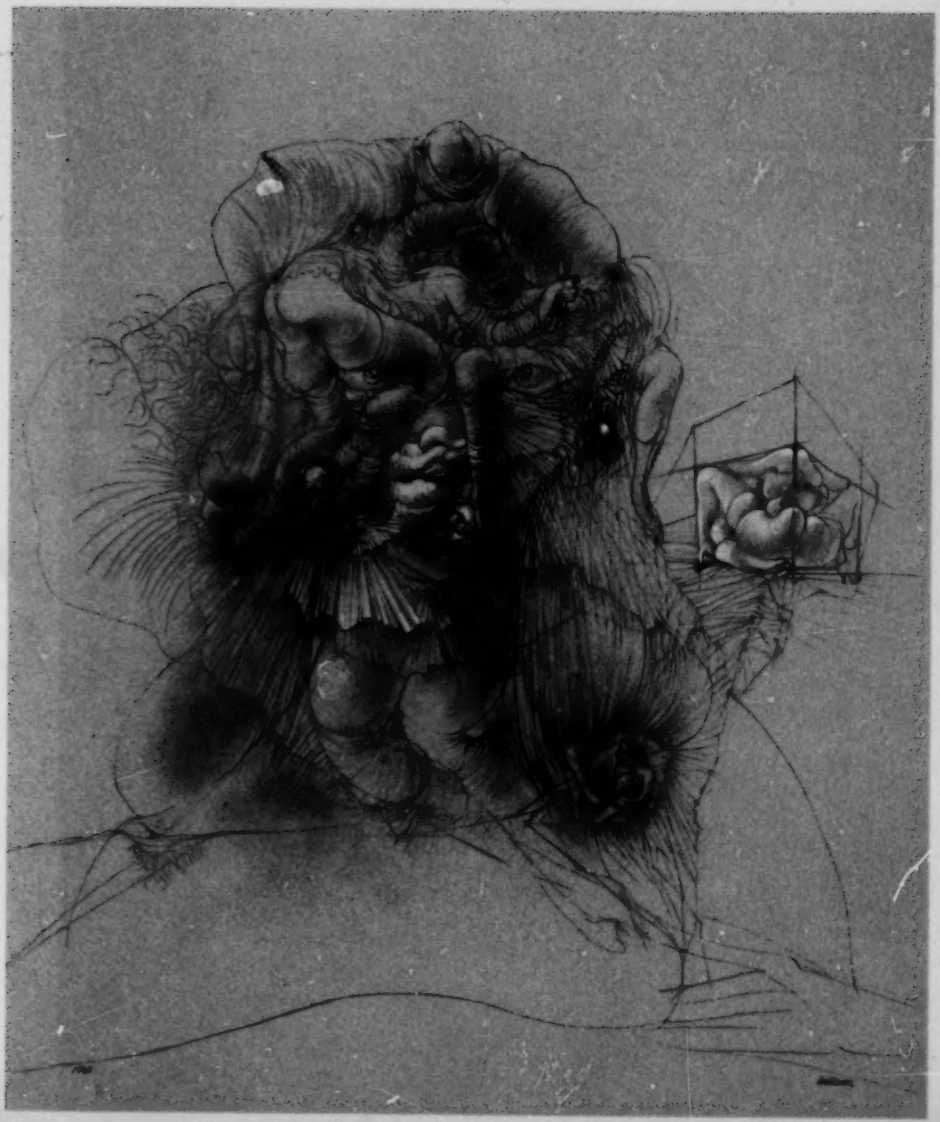


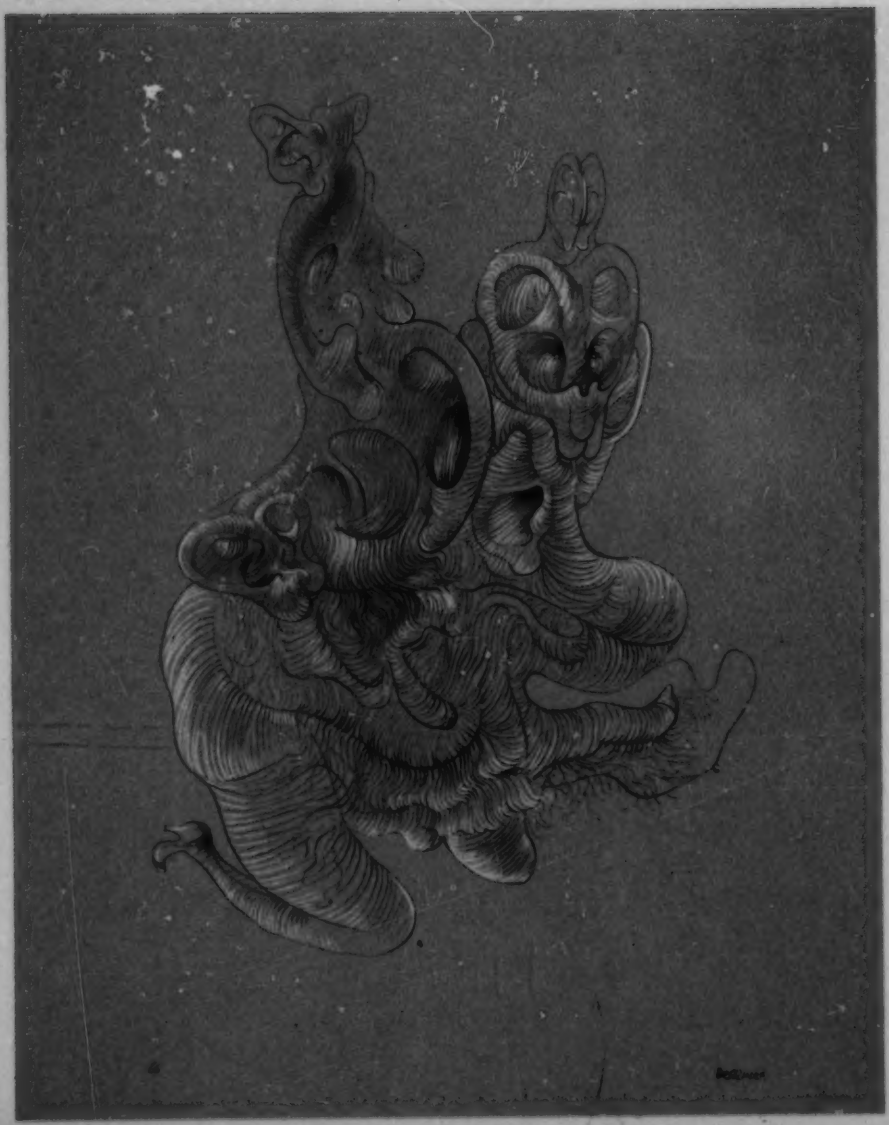
134





135





Graphik

Zum Oeuvre-Verzeichnis der Graphik von Hans Bellmer

Druckgraphische Arbeiten nehmen im Werk von Hans Bellmer einen wichtigen, aber keinen entscheidenden Platz ein. Entscheidend ist für ihn die Zeichnung, und alle seine Radierungen sind nach Vorzeichnungen und Entwürfen entstanden; von den Vorzeichnungen zu »Madame Edwarda« auf Transparentpapier in Originalgröße befinden sich einige in der Ausstellung. Der Stift, nicht der Stichel, ist für Bellmer das Medium, Ideen zu neuen Themen (oder zu neuen Varianten seines einen Themas, der Puppe) zu fixieren. Wenn er in seiner Wohnung in der Rue de la Plaine — wie früher in der Rue Mouffetard — die kleinen Kupferplatten bearbeitet, das Licht über dem Tisch durch Transparentpapier gefiltert und gleichmäßig verteilt, dann hat er neben sich meistens ein kleines Buch mit Skizzen und Entwürfen liegen, von denen er die eine oder andere, die formal bereits zu Ende gedacht ist, nun mit den Mitteln der Radierung ausführt.

Die ersten Radierungen entstanden während des Krieges — sechs Darstellungen zu dem Buch »Histoire de l'oeil« von Georges Bataille, das dieser unter einem Pseudonym mit fingiertem Erscheinungsort (»Seville«) herausgab. Ihnen folgten weitere Zyklen — Illustrationen zu »Jules César« von Joyce Mansour, »Madame Edwarda«, »A Sade«, »Mode d'emploi« und die Radierungen zu den »Dialogues« von Joë Bousquet. Diese sechs Zyklen bilden Zentrum und Höhepunkt des druckgraphischen Werkes. Schon seit seinen Berliner Jahren und seiner Arbeit für den Malik-Verlag hat Bellmer eine besondere Bindung zum Buch gehabt, und es scheint, daß ihn nichts so sehr inspiriert wie die Konzentration auf ein einziges Thema, das er in den intimen Formaten, die der Charakter des Buches nahelegt, in vielen Variationen einkreisen und erhellen kann. Man muß die nach seinen Vorschlägen geschaffenen Einbände der Handexemplare seiner eigenen Bücher gesehen haben, um das Maß an Freude nachfühlen zu können, das es ihm bereitet, Blätter und Texte zu etwas Neuem vereinigt zu sehen.

Innerhalb des druckgraphischen Werkes überwiegt bei weitem die Radierung. Relativ selten arbeitet er nach dem Ätzverfahren, vernis mou oder mit Aquatinta. Er bevorzugt die lineare Wirkung, die mit der Methode des klassischen Kupferstichs oder mit der kalten Nadel zu erreichen ist. Viele der Radierungen bezeichnet er als »Stich — Mischtechnik«; damit ist häufig eine Kombination von Kaltnadel, Rubin und Stahlstichel gemeint (wie etwa bei den Zyklen »Jules César«, »Madame Edwarda« und »A Sade«), aber auch die Kombination anderer Radiertechniken. In gewisser Weise fällt auch die »Héliogravure« in die Rubrik »Mischtechnik«, die Bellmer bei einigen größeren Formaten in letzter Zeit angewendet hat; gezeichnete Vorlagen werden dabei photographisch getreu auf die vorbereitete Kupferplatte übertragen und das so erzielte Ergebnis von Bellmer selbst kontrolliert, korrigiert und überarbeitet. Daneben spielt die Lithographie eine verschwindend geringe Rolle, obwohl die Möglichkeit der Zeichnung auf Umdruckpapier Bellmer ja die Gelegenheit gegeben hätte, stets zuhause in der Wohnung zu arbeiten, was seit je allein diesen empfindsamen Mann die nötige Konzentration finden läßt.

Es darf schließlich nicht vergessen werden, daß der größere Teil dieses druckgraphischen Werkes von einem Künstler geschaffen wurde, der extrem erfolglos war. Mit anderen Worten: für dessen Graphik sich

kein Mensch interessierte; vor allem kein Kunsthändler. So können Jahre zwischen einer Zeichnung und ihrer Übertragung auf die Kupferplatte und wiederum Jahre zwischen der Anfertigung der Platte und ihrem schließlichen Druck liegen. Die Platten für »Madame Edwarda« ruhten zehn, die zu »Mode d'emploi« sogar vierzehn Jahre, ehe sich ein Verleger für sie fand, der sie drukken ließ und herausgab. Erst in den letzten vier Jahren, seit man ziemlich unvermittelt begonnen hat, ihm seine Arbeiten aus den Händen zu reißen, folgt der Fertigstellung der Platte unmittelbar auch die Drucklegung. So häuft sich in den letzten Jahren die Edition druckgraphischer Blätter, wobei einerseits einige ältere Platten, von denen bisher keine geschlossenen Auflagen gedruckt worden waren, verwendet wurden, anderseits neue Radierungen auf Zeichnungen aus den verschiedensten Schaffensepochen der vergangenen zweieinhalb Jahrzehnte zurückgreifen.

Damit sind bereits einige der Schwierigkeiten angedeutet, die der Aufstellung eines exakten »catalogue raisonné« der Druckgraphik Hans Bellmers entgegenstehen. Gewiß, wir durften Bellmers Belegexemplare aller Blätter und die Notizen, die er sich auf ihnen gemacht hatte, einsehen. Dennoch möchte der Verfasser das Ergebnis lieber als »Materialien zu einem Oeuvre-Katalog« verstanden wissen denn als diesen selbst, vor allem weil der Zeitpunkt der Publikation durch den Termin der Ausstellung bestimmt wurde und nicht durch den definitiven Abschluß der Katalogarbeit.

Die Schwierigkeiten beginnen mit der exakten Datierung; relativ am leichtesten ist sie bei der zeichnerischen Vorlage zu bestimmen, und relativ leicht auch der Termin des Auflagendrucks. Aber die Herstellung der Platte und der ersten Probeabzüge? In vielen Fällen konnten hierzu keine Angaben ermittelt werden. Die in etwa chronologische Reihenfolge, in die wir die einzelnen Blätter zu bringen versuchten, folgt im allgemeinen dem Druck der Auflage bzw. dem Datum der Publikation, dazwischen wurden die Blätter (meistens Lithos) eingeordnet, von denen keine Auflagen hergestellt wurden.

Das zweite Problem ist die Höhe der Auflage. Auch hier müssen einige Angaben unsicher bleiben. Ganz allgemein darf gesagt werden, daß man bei Bellmer in der Regel eine ungewöhnlich hohe Zahl von Zustandsdrucken, Probeabzügen und »épreuves d'artiste« annehmen darf. Von vielen Platten hat er Abzüge in verschiedenen Farben, auf wechselnden Papieren, auch in wechselnden Formaten anfertigen lassen – oder die Darstellung mit Tonplatten überdruckt, Abzüge, die nicht in die normale Auflage eingerechnet wurden. Auch bei der Mappe »À Sade«, in deren Druckvermerk die normale Auflage exakt mit 50 + 5 Exemplaren und die farbigen Zusammendrucke mit 20 Exemplaren angegeben sind, wird vage von zusätzlichen »quelques exemplaires d'auteurs« gesprochen. Wir dürfen hier wie bei den Kat.-Nrn. 39, 40 und 55 nach Angaben von Bellmer mit insgesamt durchschnittlich 100 Abzügen rechnen.

Die Angaben stehen gewöhnlich in der Reihenfolge: Titel, Datierung, Technik, Maße, Edition, Anmerkungen. Bei den Maßen ist bei Radierungen stets die Plattengröße (Höhe x Breite in cm) angegeben, bei den Lithographien stets das Papiermaß des Belegstücks Bellmers. Handelt es sich bei den Radierungen um Illustrationen zu Bü-

chern, so steht die Verlagsangabe unmittelbar hinter dem Titel des Buches. Steht hinter der Verlagsangabe eine zweite Datierung, so steht diese für die Edition, die erste aber für den Zeitpunkt, an dem erstmals Abzüge in Umlauf kamen.

Bei fehlender Verlagsangabe wurden die Blätter von Bellmer selbst verlegt.

Alle Einzelblätter sind lückenlos reproduziert (mit Ausnahme von Nr. 80), allerdings ohne Varianten; die Zyklen, soweit nicht ebenfalls vollständig, in wesentlichen Beispielen.

Einige Datierungen konnten noch während der Drucklegung des Katalogs korrigiert werden, ohne daß gleichzeitig die einmal festgelegte Numerierung der Blätter geändert werden konnte.

Hans Bellmer unser herzlicher Dank für alle Hilfe! W. S.

51

52

1–6 Lord Auch (Pseudonym für Georges Bataille): »Histoire de l'oeil«. K-éditeur Paris 1944 (nicht 1940 wie im Impressum vermerkt)
6 Radierungen (Mischtechnik) in zwei Farben (eine in drei Farben) je 25 x 16,5 cm (vier Hoch-, zwei Querformate). Auflage 200 (?) Exemplare

7 Héliogravure nach einem Temperabild aus der Serie »À Baudelaire«. 1948/49. Zwei Farben. 25 x 30 cm. Keine Auflage gedruckt. Wenige Probeabzüge

8 Transfert des sens. Sinnesverschiebung. 1949. Lithographie in drei Farben. 57 x 38 cm. Auflage 100 (?) Exemplare. Édition Galerie Diderot Paris

9 Les jeux de la poupée. Die Spiele der Puppe. 1949. Radierung in zwei Farben für die Vorzugsausgabe des Buches. 15,5 x 15 cm. Auflage 30 Exemplare. Les Éditions Premières Paris (Heinz Berggruen)

10 Lithographie. 1951. 38,5 x 28 cm. Auflage 50 Exemplare

11 Entkleidung. 1951. Lithographie in zwei Farben. 38 x 28 cm. Auflage 47 Exemplare (Rechter Kopf Selbstbildnis)

12 Céphalopodes. 1952. Lithographie in zwei Farben. 50 x 36 cm. (Auch: 37,5 x 28 cm). Auflage 60 Exemplare

13 Louis Aragon: »Irène«. Édition J. J. Pauvert Paris 1953. Titelbild. Kupferstich (Mischtechnik). 16,5 x 11,5 cm

14 Lithographie in zwei Farben. 1954. 56,5 x 38,5 cm. Keine Auflage gedruckt (drei Probeabzüge)

15 Les mains articulées. 1954. Lithographie in zwei Farben. 27,5 x 37,5 cm. Auflage 59 Exemplare

16 Objet mobile (Auch: Mitrailleuse en état de grâce. Maschinengewehr im Zustand der Gnade. Nach dem »Objet articulé« von 1937). 1954. Radierung in zwei Farben. 17,8 x 15 cm. Wenige Probeexemplare 1954 gedruckt in einer Farbe. Davon einige Exemplare handschriftlich im Fonds mit rötlicher Tinte beschrieben (danach Abb.). Ohne diese Schrift aber mit einer die Figur umgebenden zusätzlichen bräunlichen Tonplatte 1965 gedruckt. 16,5 x 14,5 cm. Auflage 60 Exemplare. Edition Galerie Rothe Heidelberg

17–21 Joyce Mansour: Jules César. Édition Pierre Seghers Paris 1955.
5 Kaltnadelradierungen (Mischtechnik) je 15 x 6,5 cm. Auflage 120 (?) Exemplare

22 Exlibris Camille Aboussouan. Um 1955. Radierung. 8 x 8 cm. Auflage 32 Exemplare

23 Umkehrbild (Céphalopode reversible). Um 1955. (1952?). Lithographie in zwei Farben. 36,5 x 26 cm. Keine Auflage gedruckt. Wenige Probeexemplare

24 L'éducation prénatale. 1955–57. Kupferstich in zwei Farben für die Luxusausgabe »L'anatomie de l'image« – »Anatomie des Bildes«, gedruckt auf braungetöntem Papier. 28,5 x 23 cm. Auflage 30 Exemplare. Edition Le Terrain Vague Paris 1957

25 Le vermoulu et le pissé (Auch: La Cathédrale). Héliogravure (Radierung) nach einer Bleistiftzeichnung von 1940 (entstanden um 1948). 18 x 23 cm. Gedruckt auf dem Katalog der Hugo Gallery New York (Ausstellung hat nie stattgefunden). Normale Auflage 180 Exemplare

26 Kupferstich als Frontispiz zu »Claquemur«. 13 x 9,5 cm. Auflage 100 (?) Exemplare

27 Marquis de Sade: Mon arrestation du 26 âout. Édition Jean Hugues Paris 1959. Titelblatt (zweiseitig, gefaltet). Kupferstich. 17 x 20,5 cm. Auflage 184 + XVI Exemplare

28 Radierung als Titelbild zu Jean de Berg: L'image. Les Éditions de Minuit. Paris 1956 (?). 12,2 x 8 cm. Auflage 90 Exemplare

29–38 À Sade. Edition anonyme Paris 1961. 10 Kupferstiche je 19,6 x 14,2 cm. Auflage: 5 Exemplare auf Japanpapier, 50 Exemplare auf Bütten, sowie 20 Exemplare in zwei Farben (Zusammendruck von je zwei Platten in verschiedenen Farben)

39 Kreisel. 1963. Kupferstich. 14,5 x 11 cm. Auflage 60 Exemplare. Edition Galleria Schwarz Mailand

40 Dans le bon sens. 1964. Mehrfarbige Aquatinta-Radierung. 40,5 x 32 cm. Auflage 60 Exemplare. Édition Georges Visat Paris

41–52 Pierre Angélique (Georges Bataille): »Madame Edwarda«. Édition Georges Visat Paris 1965 (Originalausgabe des Romans bei J. J. Pauvert. 3. Auflage Paris 1956). 12 Kupferstiche (entstanden 1955), davon zehn 18,5 x 8 cm und zwei 5 x 8 cm bzw. 6,5 x 8 cm. Auflage 150 + XVII Exemplare

Abb. 41 ist ein Zustandsdruck. Der Künstler hat vor dem endgültigen Druck oben rechts und links noch zwei elektrische Glühbirnen mit Glasschirm eingefügt.

53 Pour Lieschen (Auch: Danseuse). 1957(?) Kupferstich für René Crevel: »Feuilles éparses« (mit Graphik von Arp, Ernst, Lam, Ray, Bryen, Giacometti, Miro, Masson, Dominguez, Wols). 17,4 x 14,7 cm. Auflage 50 (+ 100) Exemplare (50 numerierte Einzelblätter). Édition Louis Broder Paris 1965

54 Épure reptiligne. Reptilinie (Auch: Le hibou. Eule). 1965. Kupferstich. 21 x 17 cm. Auflage 50 Exemplare. Verschiedene Zustandsdrucke in mehreren Farben. Édition Louis Broder Paris

55 Service clos. 1965. Radierung vernis mou in vier Farben. 32,5 x 43 cm. Auflage 70 Exemplare. Edition Georges Visat Paris

56 La Céphalopode. 1965. Kupferstich nach einer Zeichnung aus »Anatomie des Bildes« (dort um 90° gedreht reproduziert). 24,5 x 22 cm. Auflage 100 Exemplare sowie Varianten und verschiedene Probedrucke in wechselnden Farben auf getönten Papieren. Edition Georges Visat Paris

57 La Céphalopode double. 1965. Kupferstich nach einer Zeichnung. 41 x 42,5 cm. Auflage 100 Exemplare. Edition Galerie Petit Paris

58 Rose ou verte la nuit. 1966. Kupferstich nach einer Zeichnung von 1945 (Platte 1948 gestochen). 29,5 x 19,5 cm. Auflage 100 Exemplare. Edition Galerie Petit Paris

59 Sur canapé. 1966. Radierung (Mischtechnik). 26,5 x 40 cm. Auflage 100 Exemplare, sowie einige Exemplare mit einem zusätzlichen Farbton (hellblau). Edition Georges Visat Paris

60 Transfert des sens. Sinnesverschiebung. 1966. Kupferstich für die Vorzugsausgabe des Buches »Les dessins de Hans Bellmer«. 22 x 19 cm. Auflage 100 + XXX Exemplare. Edition Denoël Paris

61–67 Mode d'emploi. Gebrauchsanweisung. 1967. Mit einem Text von Hans Bellmer. Edition Georges Visat

7 Radierungen (entstanden 1953) je 15 x 8,6 cm, davon eine zweifarbig (14,8 x 8,5 cm). Auflage: 150 Exemplare als Suite auf Japanpapier, 150 Exemplare als Buch (Auflage noch nicht gedruckt)

68–74 Joë Bousquet: Dialogues. 1967. Edition Louis Broder Paris. Auflage: 50 Exemplare als Suite auf wechselnden Papieren fortlaufend numeriert, 100 Exemplare als Buch (Auflage noch nicht gedruckt).

6 Radierungen (entstanden 1958) je 13,2 x 11,2 cm und eine 16,5 x 20,7 cm

Abb. 72 in einzelnen Exemplaren um 180° gedreht signiert

75 Kupferstich nach einer Zeichnung aus »Anatomie des Bildes« (entstanden 1942). 1967. 47,5 x 42 cm. Auflage 100 Exemplare. Edition Galerie Petit Paris

76 Les Saltimbanques. Akrobaten. 1967. Kupferstich mit hellbrauner Tonplatte nach einer Zeichnung. 39 x 29 cm. Auflage 100 Exemplare. Edition Georges Visat Paris

77 Radierung für die Vorzugsausgabe des Kataloges der Kestner-Gesellschaft Hannover. 1967. 15,6 x 14,5 cm. Auflage 100 + XX Exemplare

78 Plakat für die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover. 1967. Radierung (Mischtechnik) nach Nr. 77. 29,8 x 31,2 cm. Auflage 400 Exemplare (100 + XX Exemplare ohne Schrift auf Japanpapier als Vorzugsausgabe, signiert)

79 Nuages. Lithographie in zwei Farben. Um 1951/52. 37 x 27 cm. Keine Auflage. Etwa 10–20 Probeexemplare in wechselnden Farben.

80 Unica Zürn: Oracles et spectacles. 1967. Radierung für die Vorzugsausgabe. Edition Georges Visat Paris (Auflage 120 Exemplare. Noch nicht gedruckt)

Nicht aufgenommen:

Georges Hugnet: Oeillades ciselées en branche. 13,5 x 9,5 cm. Jeanne Bucher Paris 1939. Auflage 230 Exemplare, davon 30 signiert und 10 mit je 1 Originalzeichnung. Die farbigen Illustrationen von Hans Bellmer sind verkleinert in Héliogravure reproduziert

Hans Bellmer: »3 tableaux, 7 dessins, 1 texte«. Documents surréalistes 1944. 25,5 x 22 cm. Auflage 60 Exemplare mit je 1 handkoloriertem und signiertem Photo

Photolitho (Offsetdruck) nach einer weißgehöhten Zeichnung. 1966. Vorzugsausgabe des Plakates für die Ausstellung in der Galerie Petit Paris. 58 x 29 cm. (Variation eines Themas aus »Madame Edwarda«). Auflage 100 Exemplare (signiert)